# КІНО

## № 8





З фільму «Непевний багаж»

# ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

# „КІНО"

До участи в журналі запрошено найкращі культурні, літературні сили та кіно-робітники Радянського Союзу, а крім того найвидатніші кіно-спеціялісти Заходу.

Журнал гуртує біля себе постійні кадри кіно-кореспондентів з усіх кінців України та Радянського Союзу.

Журнал має кореспондентів по всіх найбільших містах Заходу: в Н'ю-Йорку, Парижу, Берліні, Відні і т. н.

Адреса редакції: Харків, Майдан Рози Люксембург, 12, ВУФКУ.

стор.

## Зміст № 8 «Кіно»



Художні роботи малярів О. Довженка, Сидорова, Болотова, Глухова, Іванова та Босулаєва.

ВИДАЄ
ВУФКУ

*„Кіно—це найважливіше для нас мистецтво"*

*ЛЕНІН*

„КІНО"

ЖУРНАЛ УКРАЇНСЬКОЇ КІНЕМАТОГРАФІЇ

№ 8 Червень, 1926 року № 8

# Комсомол за кіно

Саме тепер ось, коли Країна Рад їде велетенськими кроками (бо дружньо ступають мільйони робітників та селян) до соціялізму, найчисленніша зпоміж бойових загонів пролетарської революції—молода й могутня комсомолія зможе відограти надзвичайно велику ролю в наближенні, в підготуванні до соціялізму нашої Республіки Рад. Чому це так? Відповідь буде ясна й коротка: коли міський пролетаріят зорганізовано (принаймні, значна його більшість) в нашій великій промисловості, то багатомільйонне селянство зі своїми хуторами та наділами ще дуже відстає. Велика неписьменність, забобони та старовинні традиції сильно стримують культурний розвиток села. Темрява, що панує по далеких закутках, утворює сильне гальмо, що часто заважає виявлятися молодим паросткам життя. Потрібна певна молода сила, що-б зсунула село з цієї застиглости, зламала-б традиційні гальма некультурности. Політично-освітня робота в певних, надійних руках, дала-б разючі наслідки, зліквідувавши відсталість.

От чому нам треба звернути особливу увагу на політико-освітню роботу серед селянства, от чому в цій ділянці—в боротьбі за культурне піднесення села треба використати такий могутній засіб масової освіти, як кіно. І саме тому, що комсомол представниками кращої бідноти й почасти середняків глибоко вріс у селянський чорнозем, саме він зможе найкраще прищеплювати широкі верстви селянства до культури робітничого міста. І тому він повинен найактивніше взятися за кіно.

«Необхідно своєчасно закінчити переведення плану повної кінофікації України і, в першу чергу, села»...

Так вирішив IX Всеукраїнський З'їзд Комуністичної Партії України, і цю директиву треба виконати.

Однак, зрозуміло для кожного, що держава наша при силі різних инших витрат, не зможе зайнятися «благодійною» кінофікацією села, а значить кінофікувати його можливо тільки притягаючи до цієї справи всі організації, що є на селі. І тут знову комсомол. В містах комсомольці найбільше відвідують кіно-театр, найбільше розуміють його користь, і зможуть стати добрими провідниками кінофікації підшефних сел. Адже-ж у нас не одна сотня, навіть не одна тисяча сел мають своїх шефів. Я не «агітую» за те, щоб шефи кінофікували, я вважаю, що кінофікація села, де завжди налічується населення од 5000—15000, а то й більше,—є справа зовсім не важка. Тут треба тільки зорганізувати суспільну



*На Ялтинській кіно-фабриці ВУФКУ закінчують знімати фільм з життя кримських татар XIX [illegible] Алім». Ставить його режисер Тасін. Ролю Аліма виконує народній артист Криму Заде-Хаирі. На мальонкові— Алім та його коханка Сара в тюрмі*



думку в цей бік, змобілізувати все живе, змобілізувати активність принаймні кращої, передової частини селянства, і справа виторить. Тому то й треба, щоб за цю справу взявся комсомол, який тисячами своїми звязаний з селянством, провадить там роботу, і що є безумовно найкультурнішою частиною нашого селянства. Не будемо говорити про фільм для села - про це инша річ буде. Чи слід тут зупинятися на організаційних формах, що їх можна вживати комсомолові при розгортанні кінофікаторської роботи? Чи слід зазначати, що можуть бути організовані гуртки друзів кіно, періодичні доклади з кіно-демонстраціями, чи, принаймні, з чарівним лихтарем, з притягненням широких кол позапартійних? Думаю, що радити, як саме зробити,—було-б казьонщиною, бо-ж з повстанням кожної організації швидко намацується й організаційна форма її. Тут треба енергійної, упертої роботи, і цієї енергії серед комсомольців вистачить.

Хіба треба доводити, що без широкої суспільної допомоги, без того, щоб широкі маси населення, що прагнуть до культурного життя, а значить і до споживання продуктів кіно-виробництва, не звертали уваги своєї до справ будівництва нашої кінематографії, ми анічогісенько не зробимо? Тож бо й партія на жодну иншу галузь радянської культури не звертала такої пильної уваги, як на кінематографію. Пригадаймо постанови XII з'їзду ВКП та IX з'їзду КП(б)У.

Коли ми встаткуємо по найглухіших кутках України постійні кіно-пости, що регулярно демострувативуть корисні та цікаві для селянства фільми, то цим самим звяжемо темне й затуркане село зо всіма здобутками вселюдської культури, покажемо йому людей і світ, досі ще незнаний, оповімо про безліч річей і фактів, що їх село досі й не розуміє, або про них й гадки не має.

Революцію в селянському світогляді ми робимо й робитимемо. Кіно є найпевніший, наймогутніший та (хоч і бідні ми) найможливіший для нас чинник такої революції. Берегти й плекати наше кіно, сприяти йому й поширювати його—обов'язок кожного свідомого будівника радянської держави, а, значить, комсомольця насамперед.

Сільському комсомольцеві, що схоче працювати на фронті кінематографії для села і на селі,—роботи багато. Аби сили!

Поруч з тим і міські комсомольці зможуть також взяти участь в роботі що-до кіно. В місті комсомольці-культурники широко вросли в робітничі клуби, в свої комсомольські клуби, де на перше місце стає не питання цілої кінофікації, а добору добрих фільмів та мобілізації робітничої



*«Кіра Кіраліна»—Режисер Б. Глаголін розпочав ставлення фільму з життя балканських народів «Кіра Кіраліна». На мальонкові—молода Кіра (артистка Рубіна) зі своїм халипом-циганом; унизу—Кіра та її батько*

уваги навколо кіно-справ. В місті головним завданням кожного комсомольця в кіно-справах повинно стати притягнення як-найширших кол робітничих до відвідування кіно-театрів, до мобілізації робітничої активности. Треба, щоб з часом не тільки сам робітник, а вся його сім'я відвідувала кіно-театри (тут, правда, на перешкоді стоїть зарплатня, але навіть за цих умов можна де-що зробити).

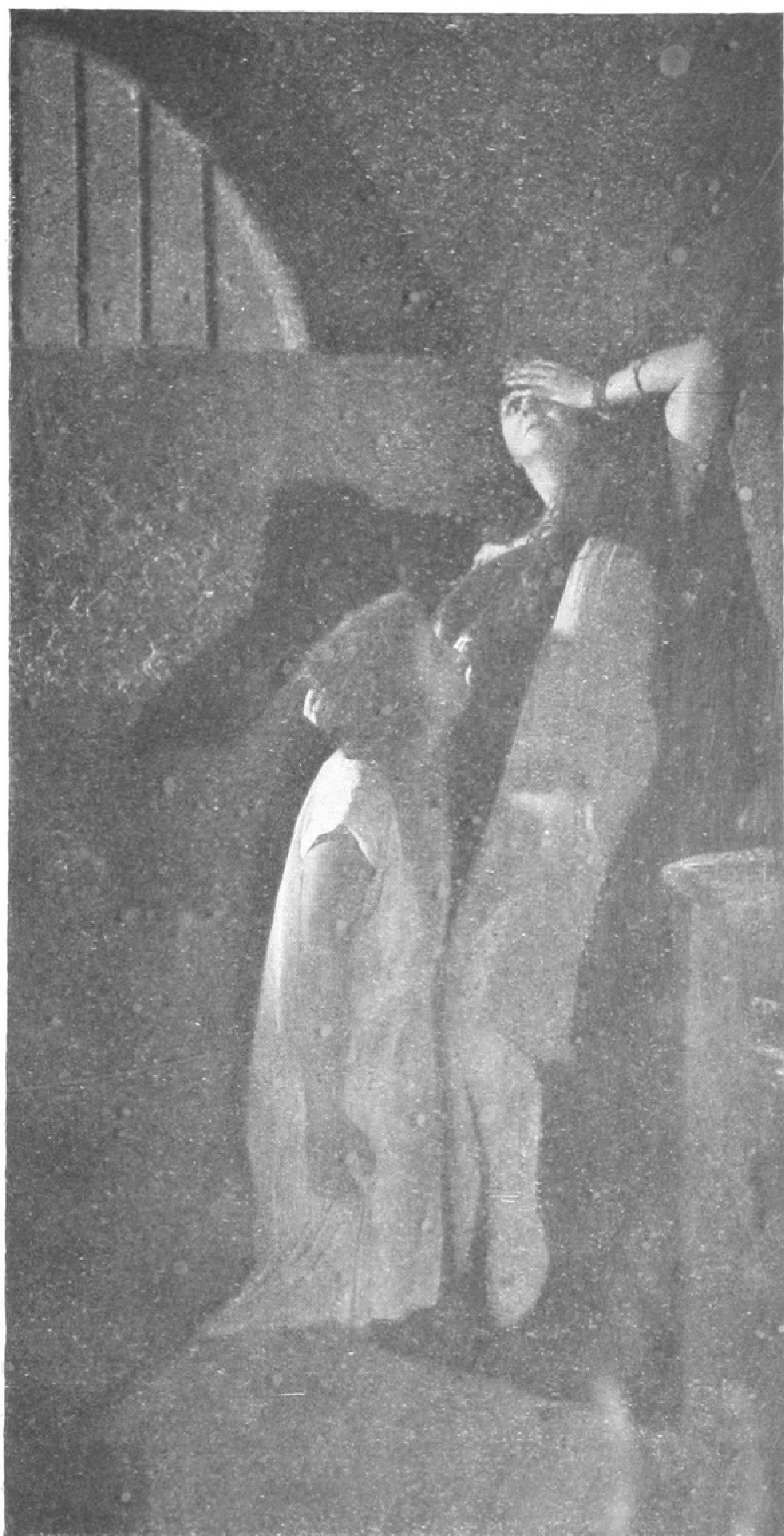
Через прогляд кращих фільмів з історії революційного руху, революційної боротьби, революційної романтики, ми будемо впливати на швидкий розвиток та піднесення культурного рівня робітників, підготовуючи їх до все більшої й ширшої участи в державно-громадському житті й соціялістичному будівництві.

Безумовно, пасивного прогляду фільмів,—мовляв, «нічого, добренька картинка» та й годі,—тут за мало. Думка й робітничої молоди, й старих робітників про ту чи иншу картину надзвичайно цінна й цікава для того, щоб на отакі думки й вислови про фільм зважаючи, далі справу творення робітничих фільмів провадити без тих помилок, які можливі на початку праці, бо-ж неможлива жодна творча робота на фронті пролетарської культури без орієнтації на того, хто продукти цієї роботи споживатиме. Нотувати отакі думки, спостерігати, як реагує робітнича авдиторія і на цілий той або инший фільм, і на окремі складові частини його—це на аби-що робити для допомоги радянській кінематографії. Комсомольцеві, що міцно вріс у робітничу гущавину, що добре знає інтереси й нахили робітництва, як то кажуть, всі карти в руки для такої роботи.

От чому й тут комсомол повинен бути за кіно.

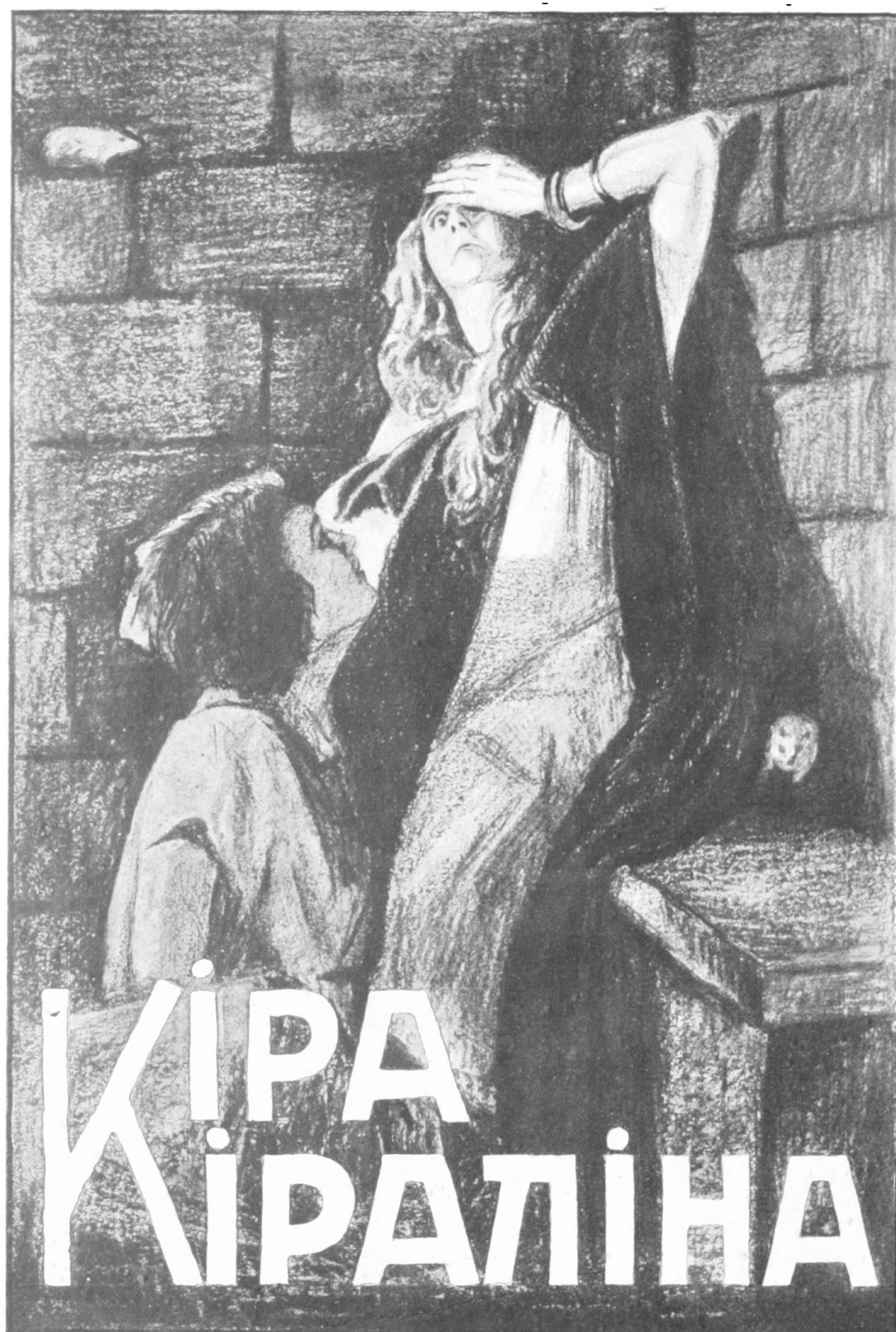
Комсомол своєю кращою частиною пережив запілля й громадянську війну, за час мирного будівництва він виділив цілі фаланги комсомольских літераторів. Вони (літератори комсомольські) — плоть од плоти комсомолу, вони, в більшости, були учасниками славних героїчних перемог, і тяжких поразок, і трагедій комсомольських. Вони повинні й можуть дати сценарії з минулого комсомолії для вироблення з них кіно-фільмів. Матеріялу єсть. Безліч тем, що мусять ожити під пером сценариста. Не того сценариста, що, не поспішаючи, поволеньки й обережно з-за запічків причвалав нарешті до «визнання» радянської культури, а того сценариста, що його кровне—і минуле революції, і її сучасне. На бойових традиціях комсомольців-«стариків» повинна виховуватися молода комсомолія та робітничо-селянська молодь. І тому комсомол має бути за кіно.

Г. Епік





«Кіра Кіраліна» — Вгорі: Кіру Кіраліну (артистка В. Валерська) заточено в тюрму; внизу— «живий крам»-дівчат та жінок балканські ґендлярі «живим крамом» в трюмі пароплаву везуть до Туреччини


КІРА
КІРАЛІНА

Кіно-Трибуна

# Реклама в кіно

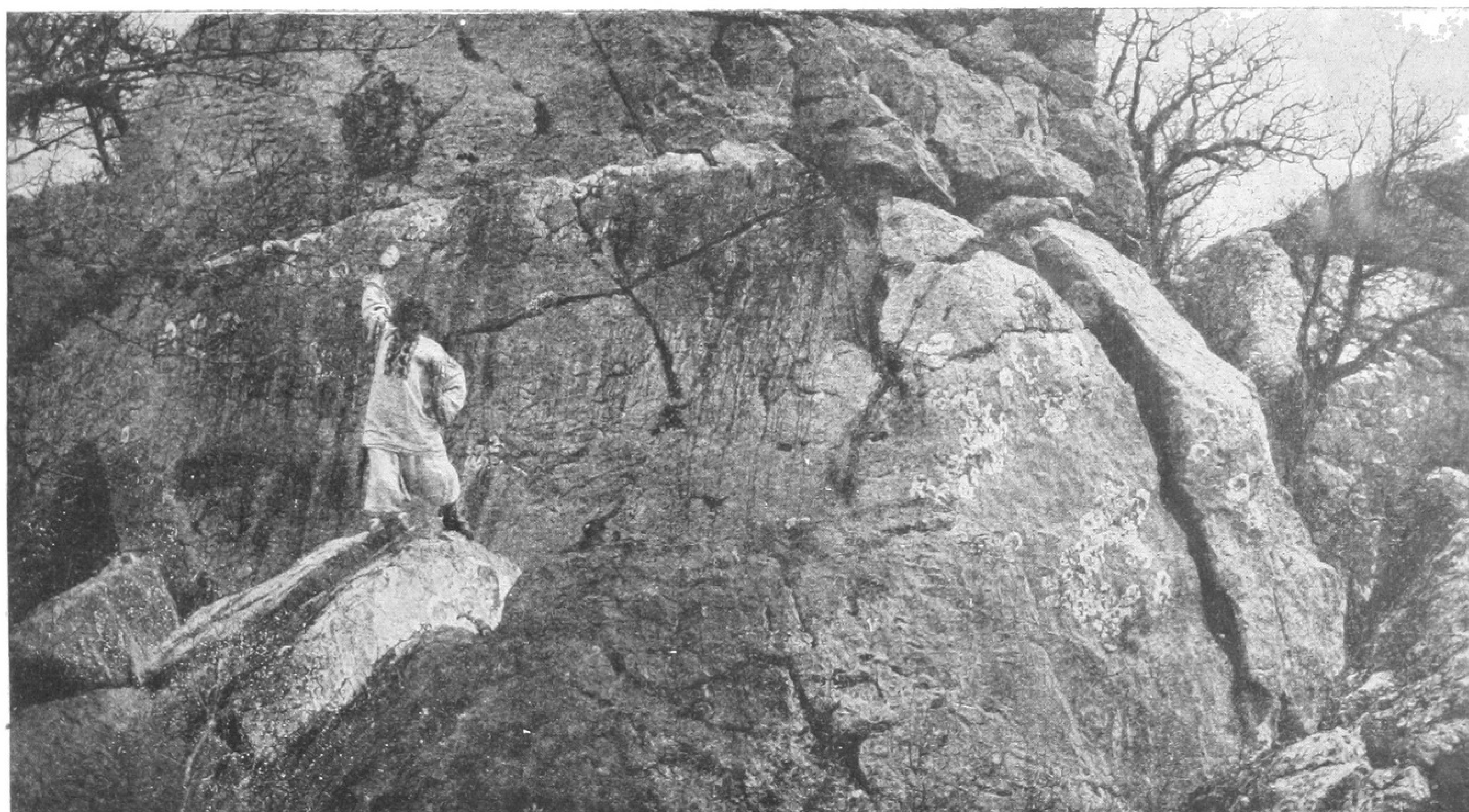
Безліч барвистих плакатів і листівок квічають вулиці сучасного міста. Цілі сторінки журналів і газет виповнені найрозмаїтішими типами рекламного майстерства. Найменша галузь людської діяльности рекламує себе. Це в нас, де реклама щойно починає розвиватися, а в країнах Західньої Европи та в Америці міста потопають в рекламі. Вона там використовує всі новітні здобутки науки й техніки з оптики, електрики та акустики. Америка на рекламу витрачає щороку близько 2 мільярди карбованців,—це дві третини державного бюджету СРСР. Відсотково не на багато менше витрачає й Англія, Франція та инші промислові країни Европи. В Західній Европі та в Америці реклама стала об'єктом наукових студій і має численну літературу, що вияснює її природу і показує її шляхи для досягнення мети. В Німеччині справу реклами трактують як галузь прикладної психології, й над нею працюють поважні наукові сили при спеціяльних психологічних інститутах. Такої ваги набрала реклама в сучаснім життю.

Нам можуть заперечити. Ми навіть певні й почуваємо, як багато з посмішкою промовлять на нашу тираду: для чого про це писати,—реклама—дитина капіталістичного устрою, саме його анархічного характеру виробництва й розподілу продукції, а за наших радянських умов вона зайва. В цій справі даємо слово уривкові з передмови редакції до брошури про рекламу інжен. Мануйлова [*]: «Можна-б подумати, що за монополії наших трестів в справі виробництва й розподілу споживчих продуктів реклама не потрібна. На правду-ж, бодай з першого ліпшого числа газети, можна легко переконатися в тім, що саме великі підприємства, трести й банки найчастіше вживають реклами. Отже факт рекламування за наших умов годі заперечити».

Звичайно, з цим аргументом можна посперечатися, і сперечаються. І в нас, і в капіталістичних країнах точаться дебати про доцільність реклами. Та життя не зважає на їх, а життєві факти ми вважаємо за найкращий доказ, тому замісць дебатувати, краще поговорім,—що таке реклама, до чого вона прагне та як найкраще її провадити.

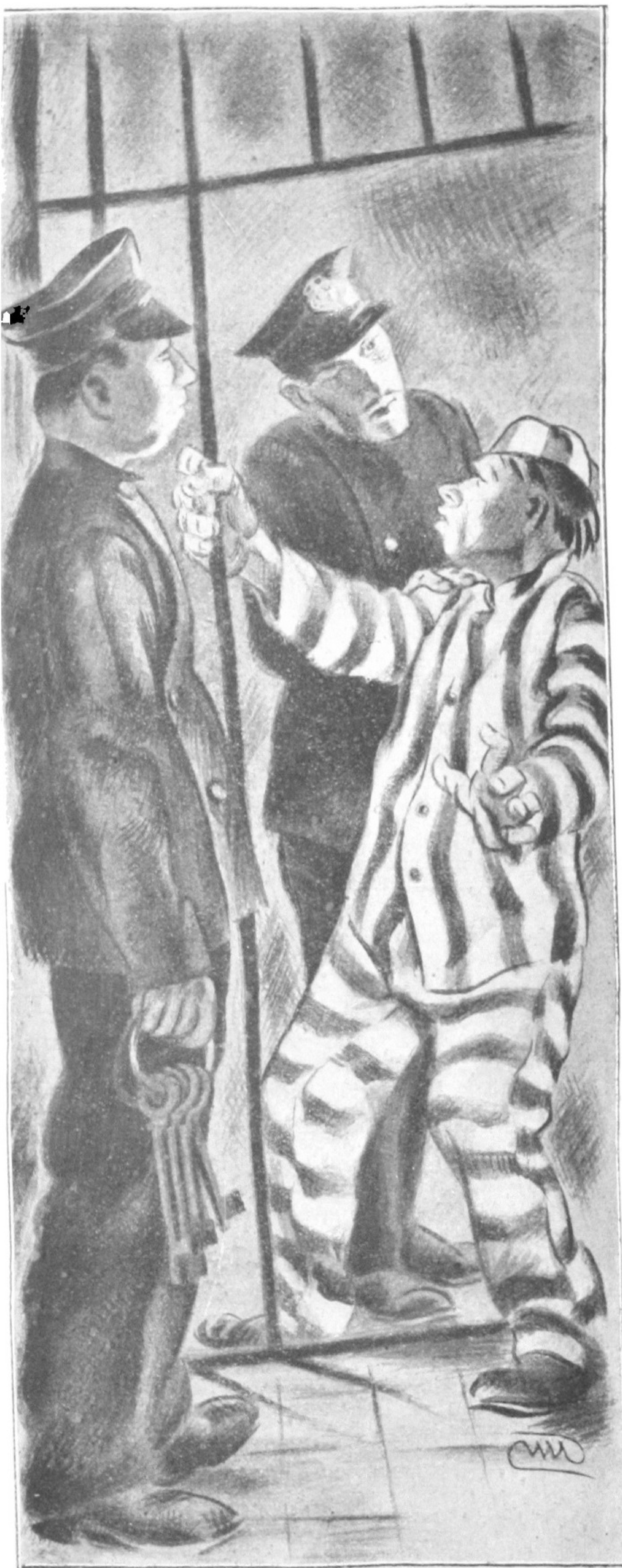
Що є реклама?

[*] „Психология рекламы" ескизи в обработке инжен. Мануйлова. Москва. 1925 г.



*«Кіра Кіраліна»—Танець в диких горах Балкан*

Реклама, постійне й планове діяння на людську психіку через образ, друк і слово, прибрані в спеціяльну форму, що, викриваючи споживачеві справжні властивості й добротність продукції, прагне створити як-найінтензивнішу підготовку волі до скористання з рекламованої речи.



Малюнок худ. Іванова

„Певний багаж" — В американській тюрмі

Реклама,—не звичайна оповістка про крам, видовисько то-що, а оповістка, прибрана в таку форму, яка може вплинути на волю людини в бажанім напрямку. З цієї основної природи реклами й тих психічних властивостів людини, через які вона діяє, випливає форма та засоби реклами.

Щоб вплинути на волю людини, треба притягти її увагу,—це перша передумова реклами. Далі треба людину зацікавити так, щоб вона забажала довідатись про рекламовану річ,—перечитала-б рекламу, чи уважно розглянула її. Переконати в щирости реклами й добротности рекламованого. Нарешті вже викликати волю набути рекламоване, або якось инакше його спожити.

Відціля й переважне використання рекламою зорових вражінь, найдужчих що-до впливу на увагу та пам'ять, і побудова реклами за формою, що звертає зір людини в певнім напрямку, використання мистецтва, а перед усім образотворчого, уживання світляних засобів, рухливих то-що.

Щоб звернути на себе увагу сучасної заклопотаної й обтяженої справами людини, рекламі треба яскравости, їй треба бути розміром відповідною до обсягу людського зору, щоб усій одразу впасти в око. Щоб підсилити увагу—ізолюватись від инших вражінь. Щоб зацікавити, примусити довідатись докладніше про себе—прибратися в художню форму й поєднати образність із текстом за певним принципом. Необхідність дати запам'ятати себе, ставить рекламі вимоги цільности заголовку, ілюстрації й тексту, виразности, лаконічности та побудови, що може викликати в людини асоціяції, чи створювати їх нові. Останнє примушує рекламу вживати мнемоніки, гумору, дотепів, поезії.

Мета реклами—вплив на психіку людини в певнім напрямку,—говорить, що реклама чинна найбільше тоді, коли діяє на почуття. Обсяг її діяння—ті центри людського мозку, які завідують звичкою, наслідуванням, нахилами до комфорту, жадобою насолоди, видовиська то-що.

Не аби-яку ролю відограє в рекламі й логічне переконання. Треба переконати об'єкт впливу, що йому слід подивитися на цей фільм, що його краще дивитися в цім кінематографі й одночасно примусити вирішити піти на фільм. Нова течія закордонних теоретиків і практиків реклами нині настирливо доводить доцільність лишень обґрунтованої реклами, власне вже пропаганди. До цього їх кличе коштовність теперішньої реклами, що примушує звертати особливу увагу, щоб витрачені гроші не пішли марно.

Реклама,—тонкий, своєрідний гипноз, що наперед знає скептичне ставлення до себе об'єкту і одначе вміє переконати його, але досягає своєї мети частіше, ніж кидає гроші на марно. З 1 міліярда доларів, що витрачає Америка на рекламу, лишень 200 мільйонів іде марно, й ці двіста мільйонів гинуть не через недоскональність реклами, яко способу, а через незнання багатьома рекламаторами її законів.

Згадувані нами властивости реклами й вимоги до неї загальні. Кіно-реклама в капіталістичних країнах нічим не різниться від промислової й торговельної, бо кінематографія там такий самий засіб до збагачення й бизнесу, як і промисловість чи торгівля.

У нас, де кіно—чинник організації й виховання психіки мас та прищеплення їм культури й знаннів,

кіно-реклама може видатись зайвою більше, ніж реклама взагалі.

Чи-ж так?

Ні.

Заперечувати потребу реклами для нашого кіно не доводиться. Відмовитися нам від реклами кіно значило-б відмовитись від пропаганди дуже важливого і корисного суспільно-організаційного й культурного чинника.

Можна отже говорити лишень про відмінний характер нашої кіно-реклами від реклами взагалі й кіно-реклами капіталістичних країн. Ці відміни полягають у принципах реклами. Бувши державною, наша кінематографія, й через свою приналежність і через своє завдання, мусить відкинути ті принципи в рекламі, які розраховано лишень до визиску. По-за всіма обов'язковими вимогами для розумної реклами, наша кіно-реклама мусить засвоїти собі найбільше ту, що дала нам право назвати рекламу пропагандою, хоча й з инших причин, ніж засвоює її собі капіталістична реклама.

Европа використовує для реклами всі можливі засоби. Друк, плакат, літучка, світляна реклама, досягнення з акустики, рух, краєвид міста, транспорт, теж кіно й навіть небо. У нас нині деякі зі знаних засобів реклами ще не можливі через низький стан техніки, инші знову не раціональні через те, що не надаються для реклами кіно.

Ми вже говорили, що мусить мати реклама, щоб досягти своєї мети, й згадували про зорову рекламу, яко найбільше впливову з поміж усіх инших. Тепер розглянемо кілька виглядів реклами з тих, що надаються для кіно, й спробуємо визначити їх вартости чи хиби, та способи найкраще ними користуватися.

Найбільше вживаний у нас спосіб реклами—публікація через пресу. Він дешевий від кількох инших, і тому, та ще й через свою давність вживається частіше, ніж инші. Проте для кіно-реклами публікація мало надається. Кіно оперує кадрами й, рекламуючи його, сто раз важніше показати цікавий кадр, ніж цілу поему з хвалебних слів про зміст, цікавість і художність фільму. Це ще й тому так, бо кіно рекламує себе переважно серед мас, для яких образ значно красномовніший, ніж рекламна тирада. Ім'я якогось славетного артиста чи щось инше таке, хоч і відограє значну ролю в справі реклами фільму, але слід взяти на увагу читабельність публікацій у нас взагалі, й широкими масами з'окрема. Наше громадянство через специфічні умови господарювання ще не призвичаїлось широко користатися з публікацій. Сама публікаційна справа не спеціялізована й низько стоїть технічно.

Одначе, публікації цуратися не слід. Вона дешева, і тому її можна повторювати, а повторювати рекламу кілька разів,—це значить краще притягти увагу та нав'язати думку.

Публікація належить до типу зорової реклами, і за-кордоном вона досить чинний рекламний спосіб. Через наявність багатьох спеціяльних органів друку з усіх галузів життя, культури й мистецтва з великим тиражем, а рівно й добре організованих щоденних великих газет та великої техніки публікації, провадженої за науковими дослідами її природи, публікація там досягає широкого загалу. В «Нью-Йорк-Таймсі» влучно вміщену публікацію прочитають сотні тисяч людей, а скільки прочитають в наших «Вістях»?

Щоб публікація стала справжнім чинником реклами за нашої дійсности, ми вважаємо доцільним вміщувати її тільки в спеціяльних органах, що обговорюють справи мистецтва або кіно. Тоді вона дійде до певного кола постійних читачів цих журналів. Коли-ж хочемо вплинути через публікацію на широ-



Малюнок худ. Іванова

*„Цепевний багаж"—Збори американських фашистів Ку-Клукс-Клан*





*«Непевний багаж»— Новий комедійний фільм ВУФКУ, що його ставить режисер Гричер-Чериковер з оператором О. Калюжним за сценарієм Золіна. Вгорі на океанському пароплаві танцюють фокстрота. Внизу—артист Капка в ролі нещасливого шпига Сміта.*

кий загал, треба її подавати так, щоб вона одразу притягла увагу до себе й зацікавила.

Для цього краще вміщати публікацію в правім горішнім куті сторінки, бо тоді око, перебігаючи при читанні рядки, мимохіть натрапить на неї й перечитає; треба вирізняти її на загальнім полі друку виразною обводкою й відповідно товщим друком, чорним тлом то-що, а ще краще давати друкові инший напрямок, по діягоналі чи горизонтально, одночасно в міру підсилювати друк або тло.

З дослідів відомо, що найкращий розмір публікації—на четверту частину сторінки, не зважаючи на формат журналу чи газети. Такого розміру публікація повторена 4 рази дає кращі наслідки, ніж публікація на цілу сторінку 1 раз. Загалом, більше чинні публікації менші розміром та повторювані частіше. Проф. Мюнценберг з досвіду видобув такі данні примітности публікації різних розмірів. 30 людей зауважили об'яву:

| | | | |
|---|---|---|---|
| 1-й раз розміром на | 1 | стор.—33 | рази |
| » двічи по | $^1/_2$ | » —30 | » |
| 4 рази по | $^1/_4$ | » —49 | » |
| вісім раз по | $^1/_8$ | » —44 | » |
| дванадцять разів по | $^1/_{12}$ | » —47 | » |

Текст публікації має бути лаконічний, зрозумілий та складений за принципом викликання приємних асоціяцій і гіпнотичного впливу на волю. Для асоціяцій слід використовувати імена найулюбленіших масою кіно-акторів, режисерів відомих з попередніх постановок, або, коли це відповідає правді, подавати якийсь цікавий бік фільму, місцевість дії, характер її, художність.

Очевидно, що друк мусить бути виразний і гарний, а тому ми про це не говоритимемо.

Перейдемо краще до другого способу реклами, до плакату, який нині що-раз більше завойовує собі визнання найкращої форми реклами.

Плакат призначено для цілком иншого оточення, ніж публікацію.

Практика знає кілька видів плакату. Найпримітніший зпоміж їх—кольоровий друк на білім аркуші паперу. Він не що инше, як та сама публікація, перенесена зі шпальт преси на вулицю, на стіни помешкань то-що. Відповідно до цього й засоби діляння його можна поділити. Такий плакат є зоровий тип реклами, тому для його обов'язкові ті вимоги, які випливають з цього способу його ділання на об'єкт. Він—варіянт публікації, й до його стосується до певної міри те, що й до першої. Нарешті його місце—вулиця й помешкання,—ширше оточення й барвистіше, ніж сторінка газети, а звідціля й потреба побудови плакату-публікації за принципом контрасту, бо инакше він затреться серед барв оточення й залишиться непомітним.

Яскравість—найголовніша умова для чинности примітивного плакату, і щоб покінчити з ним, наведемо таблицю дослідів однієї англійської фірми, що подає послідовно найкраще сприймані та помітні контрасти кольорів:

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| Чорний | друк | на | жовтім | папері |
| Зелений | » | » | білім | » |
| Червоний | » | » | білім | » |
| Синій | » | » | білім | » |
| Білий | » | » | синім | » |
| Чорний | » | » | білім | » |
| Жовтий | » | » | чорнім | » |
| Білий | » | » | червонім | » |
| Білий | » | » | чорнім | » |
| Червоний | » | » | жовтім | » |
| Зелений | » | » | червонім | » |
| Червоний | » | » | зеленім | » |

Досвід цей відкинув загальне переконання, ніби найпримітніша контрасність—комбінація білого коліру з чорним, та довів одночасно про більшу контрасність комбінації з темного друку на світлішім тлі, ніж навпаки.

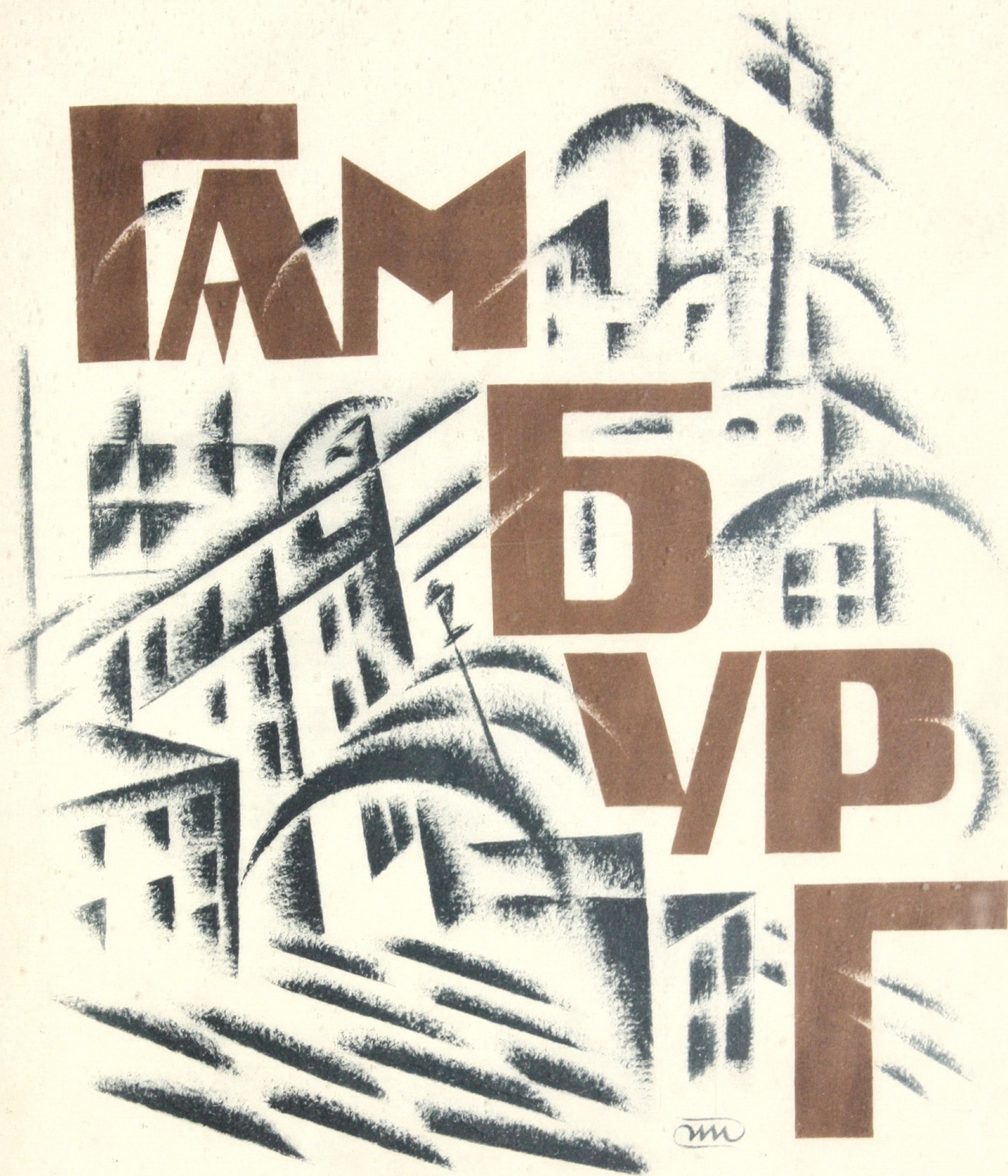
Другий вид плакату, комбінований з образних елементів і словесного тексту або гасел, треба вважати за краще надатний для кіно-реклами.

Образ, художньо поданий і майстерно виконаний, притягає увагу значно більше, ніж просто словесний текст, хоча-б і контрасний. Плакат, що подає один з найцікавіших кадрів фільму, коли цей кадр влучно, відповідно до психічних нахилів широких мас обрано, вже переконує про цінність і красу фільма, глибоко западає в пам'ять, викликає низку образних асоціяцій про приємні моменти, пережиті в кіно, і всім цим діляє на волю, створює рішення одвідати фільм.

Одначе, не кожний плакат.

Для його рекламности треба додержати низку рекламно-плакатних правил. Розміром він знову таки має бути не більший, ніж в силі охопити людський зір на тому віддаленні, що з нього людина, звичайно, буде оглядати плакат.

Плакатчикові слід мати на увазі, що людина, розглядаючи будлі-що, найбільше зосереджує зір на рівні своїх очей, і вниз праворуч від цього рівня більше,




Виробництво ВУФКУ 1926

ніж ліворуч її угору: це дає певні передумови щодо композиційного розв'язання теми.

Гидко виконаний плакат викликає гидку думку про рекламовану річ, яка-б прекрасна вона не була справді.

Наперекір шаблонним мотивам кіно-плакатів, що вибирають для реклами часто й густо криваві кадри, ми говоримо инше. Цікава побутова сценка, масова сцена боротьби то-що, значно впливовіші на психіку маси, ніж трафаретні кіно-жахи, вбивства й инші пережитки нат-пінкертонщини.

Вважаємо корисним подати тут і кілька абеткових істин що-до естетичного відчуття масою розмаїтих елементів образотворчого мистецтва, що обумовлюють композицію плакату та його динаміку.

Перед усім: плакатчикові слід засвоїти собі, що плакат не картина й не малюнок, а тільки реклама, яка мусить посідати конечно естетичність.

Декоративність, невиправдана нічим, завжди шкодить плакатові,—він тоді страчує лаконічність, рекламність і силу діляння, тому прикрас ми не радимо вживати для плакату. При користуванні кольорами треба брати на увагу аперцептивність сприймання й не зловживати жовтим, жовтогарячим та червоним.

Що до взаємин тексту й ілюстрації, треба пильнувати їх логічного звязку та композиційної цільности. Текст мусить відповідати характерові та стилеві реклами всіма боками, бо в противнім разі щось логічно непоєднане викликає непотрібні думки, далекі від потрібних рекламі асоціяцій, що заважають сприймати рекламу, впливати на волю споглядача.

Виразність форми та наочність її дуже важливі, бо такі форми найкраще западають у пам'ять. Щоб реклама добре засвоювалася, треба й текст будувати відповідно до властивости людської пам'яти при умовах швидкого сприймання реклами. Найкраще сприймає пам'ять слова не довші як на шість літер, максимум сприймання сягає значно далі. Незрозумілі слова людина погано запоминає.

Найкращий плакат, це плакат без тексту, коли образ і заголовок можуть зацікавити та вплинути на його своєю виключною рекламністю.

З поміж инших зорових виглядів кіно-реклами згадаємо літучку через те, що нею наше кіно користується. Більша читабельність літучки через спосіб її розповсюдження тільки видима. Її читають найбільше діти, яких захоплює процес ловлення літучок з повітря. Нав'язування-ж публіці призводить до багато меншого діляння літучки, від инших видів реклами, що їх публіка зауважує самохідь. Настирливість рекламного способу не можна залічити до позитивних властивостів реклами. Взагалі, літучка—звичайна собі публікація, розкидувана на вулиці або тикана до рук перехожих.

Світляна реклама має багато виграшних боків. Її можна залічити до виду дуже впливових реклам, хоча й не посідає вона одного важливого елементу рекламности. Світляна реклама характером своїм видає на щось скороминуче й тому швидко забувається. Брак образности також треба віднести до її хиб. Ми гадаємо, що в нас світляна реклама мала-б успіх тільки через новизну, бо один з подібних експериментів переходив на наших очах, – це гучномовець. Згадаємо кількість слухачів його за перших днів і зараз. Так з світляною рекламою,—публіка незабаром призвичаїлася-б до блясків і світляних плям у небі, й перестала-б звертати увагу на їх, ще й більше тому, що цей вид реклами не так то й зручно спостерігати, бо на рекламу таку треба дивитися вгору.

Натомість ми вважаємо, що великий успіх мала-б реклама кіно через кіно. Вуличні екрани, де вміло демонстрували-б уривки фільму, при розташуванні їх по відповідних місцях, скажемо близько зупинок трамваю, що збирають багато публіки. стали-б значним рекламним засобом. Світляний плакат з великою динамікою міг-би інтригувати психіку обірванням дії на якімсь цікавім місці. Нарешті на це штовхає й практика нашого життя, отже реклама через кіно збирає що-вечора численний натовп, а уривки фільму цікавіші, ми гадаємо, для публіки, ніж мило «Кіл», вироби «Кишпрому» то що. Побічно згадаємо, що слід було-б в кіно-театрах, *після кінця* фільму, (демонструвати) рекламувати на екрані наступний фільм. Цього наші кіно-театри чомусь не роблять.

З иншого *поля психічних впливів* згадаємо рекламу гучномовцем.

Цей спосіб хибить вже тим, що слухові враження ділають на людину слабіше зорових, їм бракує образности.

Ми поминули багато рекламних способів, проте головніші подали.

Наостанку скажемо, що найголовніше для досягнення рекламою своєї мети—це вивчення природи об'єкту й природи реклами.

Це слід взяти на увагу керовникам реклами, й почати працю над дослідами реклами—в нашій країні, для нашого кіно-глядача.

*В. Хмурий*



*„Певний багаж" Фільм у фільмі. Герої „Певного багажа" теж розважаються кіно: дивляться на екрані фільм „Таємниця Мексиканської полонини". На малюнкові героїня цього „фільма в фільмі" Феллі-мексиканка*

# Абсолютний фільм

Під назвою «абсолютний фільм» треба розуміти фільм, що в ньому відтворюють на стрічці нерічові кіно-картини, на зразок знайомої нам творчости супрематистів та конструктивистів.

Автор першого абсолютного фільму, шведський художник Еггелінг, виходив з думки показати глядачеві розвиток абсолютної нерічової картини, тоб-то динамічно й ритмічно будуючи та розгортаючи на площині чисті лінії та форми.

За допомогою такого фільму Еггелінг намагався призвичаїти око глядача до нових художніх форм, постійно рухливих та мінливих, у противагу старим формам, зафіксованим та позбавленим гнучкости.

Перший фільм такого типу Еггелінг виготовив років 15 тому, при чім зняв власні малюнки (як то раніш робили в трюкових фільмах, — мультиплікація). Остання стрічка була зроблена років два тому, для чого він користувався з спеціяльно для цього сконструйованого апарату, що механічно повторює виготовлені раніш картини й форми, та регулює особливою клавіятурою їхні зміни в лініях, формі й динаміці.


*Картина французького маляра Фернана Леже, що також приклав рук до утворення „абсолютного фільму“ — „Ті, що гуляють в карти“*

Після смерти Еггелінга, робота в цьому напрямкові поки що спинилася (він вмер влітку 1925 р., саме тоді, коли в Берліні демонстрували його роботу).

Все-ж таки де-які принципи Еггелінга, правда трохи змінені й пристосовані до инших завдань, провадяться в життя низкою людей, що так або инакше зацікавлені в нових шляхах кіно.

Виникли різні нові фільми, що в них відтворюється гра обернення опуклих форм у градації від білого до чорного коліру, або рух чорно-білих чотирьохкутних форм, або безупинна зміна геометричних форм.

Особливу увагу звертає на себе фільм звязаний з музикою.

Тут випливають і змінюються офарбовані в чисті й мішані коліри геометричні форми. Вони переходять одна в другу, вони переміщуються, як того вимагає музична мелодія.

Отакий фільм особливо чітко доводить можливість пристосувати «абсолютні» картини до завдань педагогічних. Тут паралельно зі створенням музичного твору (з мелодією, контрапунктом, акомпаніментом), іде проектований на екран, конструктивний, графічний, формальний розвиток його ритміки й динаміки.

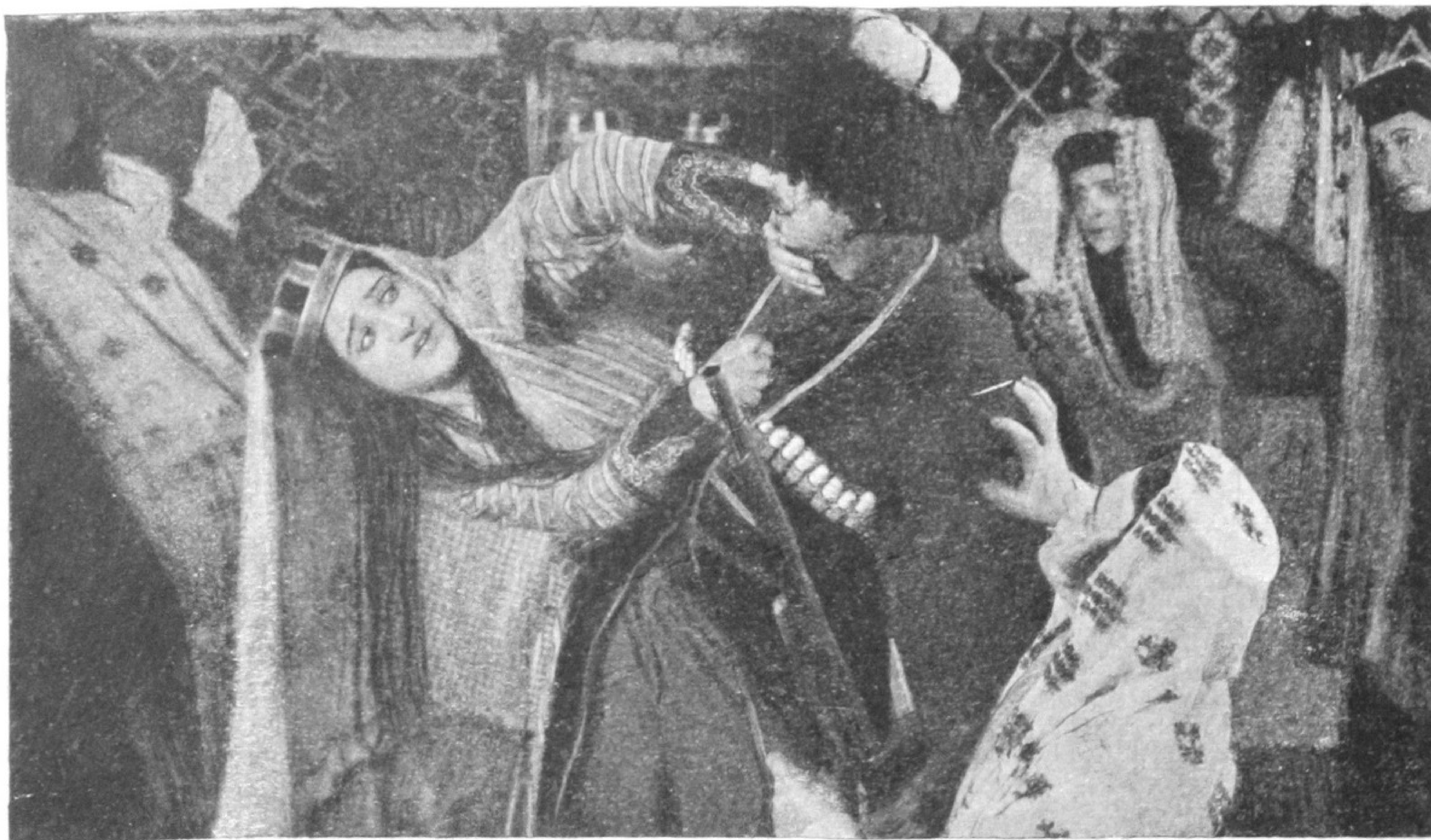
Якщо й відмовитися від думки Еггелінга, що гадав за допомогою свого фільма виховати око до сприймання динамічних та графічних рухів і цим саме прийти до нових художніх форм, то все-ж роботи в цьому напрямкові можуть бути пристосовані до чисто педагогічних, не художніх завдань.

Ось, наприклад, відповідні фільми можна було-б пристосувати, викладаючи креслення архитектури, математики тощо, а також вивчаючи чужоземні мови; в цьому випадкові, коли на екрані з'являється відображення слова, викладач мусить і сказати це слово.

Досі досвіди з абсолютним фільмом практично ще не були в педагогіці пристосовані. (В Европі, на жаль, не помітно тенденцій поліпшувати педагогічні методи). Але в галузі мистецтва його вплив вже відбився. Так ось, у фільмі французького художника Фернана Леже, зустрічаємо частини, взяті цілком з ідеї абсолютного фільма. Крім цього існує низка картин, знятих протягом останніх двох років в Німеччині, де окремі місця досить подібні до абсолютного фільму!

Ці принципи пристосовуються до відображення психологічних моментів, або моментів почування великого руху. Ця метода не тільки-но підкреслює саму суть комплекса почувань, але й лише вона може зробити їх цілком зрозумілими та очевидними.

*Г. Веллер*


*„Алім“ — Руські козаки, наскочивши на татарське селище, де в той час святкували весілля, крадуть молоду з дому її батьків*




# Фільм селу!

Дзвонили дзвони на шпальтах газет: фільм селу... Справді—кінофікація села, 700 кіно-устав, купівля нових фільмів, використовування старих—словом, провадиться величезна постачальна праця і.. чотири, п'ять, ну десяточок фільмів та фільмочок для цих 700 устав.

Є з чого дзвонити. Бо по-за всіма моментами ідеологічними, чисто комерційна нісенітниця перед нами: що-ж бо—ці 700 устав для меблів стоятимуть? Чи, може, совість у цигана позичивши, ми «Багдадського злодія» чи Дугласа Фербенкса в «Знак Зоро» осовілим зі здивовання дядьківським очам покажемо? Або—«Нібелунгів?»... Що й казати - хороші картини для кіно на селі... Справді, є з чого у всі дзвони вдарити.

Але дзвонарство в цій справі мене особисто не вабить. Самого дзвонарства замало в цій спраі, що аж горить вона—така пекуча...

Я хочу в міру мого досвіду й розуміння спробувати зрушити з місця тяжкий віз питань про конкретні заходи до творення фільмів селу.

Питання перше:

**який фільм потрібно селу?**

Ви може гадаєте, що я маю на оці зміст, теми фільмів? Нічого подібного, бо коли-б тільки про це ходило, зайво було-б мені це запитання на шпальтах преси ставити. Досить було-б докладну записку **ВУФКУ** подати, ба навіть просто з головним редактором побалакати й—усе гаразд. Скликали-б таку собі нараду з представників «установ зацікавлених», вони - туди, сюди—й готовий найдетальніший програм тем, навіть сюжетів, гарненько розбитий на відділи —агропропаганда, політграмота, побут, історія революції і т. д., і т. д...

Справа це не така вже складна, можна сказати, легка (хоч усе-ж не зроблена). Безконечно складніший инший бік, а саме:

**яку таку форму повинен мати фільм для села?**

Отут уже, хоч трпчі що-дня протягом року радься, ніякі наради... не дадуть поради.

Десятки, сотні думок може про це бути—серйозних, справедливих думок, що й казати. Але з одною хибою —думок безпідставних, балачок «на вітер», як дядьки кажуть...

Я не буду казати про те, що ми село мало знаємо. Бо може навпаки—де-хто з нас і дуже добре його знає. Але, безперечно, як приймає село кіно-картини,—цього ми дійсно не знаємо, коли не «брати на облік» кілька веселих анекдотів про перші сеанси кіно на селі.

Безперечно, де-хто з рядових працівників **ВУФКУ**, що близько коло справи «кіно-села» стоять, зібрали чимало цікавих спостережень. Але, по-перше, спостереження ці мають випадковий характер, їх не систематизовано, тоб-то—це шмат цілком сирового матеріялу, що мало може допомогти нам. Подруге,—цих рядових робітників ніхто не спитає, на «високі наради» їх, звичайно, ніхто не покличе. Тоб-то це зерно досвіду можна вважати на вітер посіяним, витраченим зовсім марно.



*Відкриття кіно-устави в одному з сіл Поділля. І поважні діди, й малі хлоп'ята прийшли дивитися „живі картини"*

## Як-же нам думку села про кіно-картини почути?

Насамперед, чи потрібна вона нам? Можуть сказати: адже-ж у місті ми нічого не робимо, щоб про думку нашого масового глядача дізнатись. І нічого. Працюємо собі. Крок по кроку йдемо наперед, своє кіно-виробництво удосконалюючи...

По-перше—дуже зле, що ми і в місті в цьому напрямку нічого не робимо. Тому й лають нас по клубах, на різних політосвітнарадах то-що...

По-друге, в місті цьому лихові — невідповідності картин масовому глядачеві—запобігає почасти той факт, що ми самі, ми всі, що коло кіно працюємо, можемо вважати себе більш-менш близькими до цього масового міського глядача, бо вже не так багато вищий наш культурний рівень за його; принаймні—пробачте за вчене слово — психофізичне оточення в нас із ним приблизно однакове. Отже, наш власний смак, наше власне розуміння так сяк стає нам тут у пригоді. Принаймні,—хоч де-яким коректтивом воно може бути...

А сільський глядач? Той глядач, що побачивши на екрані коня, який мчить «на апарат», тоб-то просто на глядача, тікає від екрану, щоб часом той кінь не раздавив його (не анекдот, а факт)? Тут уже очевидно—культурна дистанція ого-го яка!

Ясно теж, що він, цей сільський глядач, на наші «високі наради» не прийде й своїх думок нам не викладе. Ми мусимо їх у нього витягти й до цього завдання всіх зусиль докласти.

Якими-ж способами?

Спосіб перший—старий і досить нам набридлий. Певне тому, що дуже рідко ми вміємо ним влучно користуватись. Це—широке анкетне обслідування. Різні, більш менш дотепні методи цього обслідування можна вигадати. Очевидно саме вироблення їх—це шмат доброї праці. Очевидно теж, що на початок вони зовсім не будуть дотепними, а лише згодом, поволі, корегуючись процесом цілого обслідування, вдосконаляться. Тому, для початку, насмілююсь запропонувати хоча-б таке:

кожний фільм іде на село в супроводі більш-менш докладної анкети.

Не пропонуючи цієї анкети, навіть схеми її, я наважуюсь лише зазначати принципи добору тих працьовників, що мають її розробити, а саме:

насамперед, звичайно, ті, хто зуміє поставити запитання про прийняття селом ідеологічно-пропагандиських моментів, що є в даному фільмі;

далі—ті, хто цікавиться, як приймає село ті або инші художньо сценарні моменти, тоб-то, наприклад, виображення дієвих осіб, спосіб розвитку фабули, добір сюжетів то-що;

нарешті—спеців постановочної справи; ті, хто запитає про враження від гри актора, вдалости фото то-що.

Ще раз для ясности: я розумію не загальну пустопорожню анкету до всіх фільмів взагалі, а саме—конкретно до кожного фільму зокрема.

Хто-ж на ці анкети відповідатиме?

— «Усі, хто в бога вірує»... Сільський учитель та радянський працьовник, «бойовий» комсомолець,—ну, всі, хто вважає себе хоч у де-якій мірі зобов'язаним тримати третій фронт на селі...

Хіба я крию від себе, що відповіді ці будуть у найпереважнішій більшости такі, що жах? Чудесно я цей «жах» беру на облік і не боюся його, бо

по-перше, ніхто не зможе заперечити, що серед купи цього «жаху» будуть зернятка великої цінности;

по-друге, справа «анкетярів» в самих анкетах влучностю запитань і, головне, популярністю їх по змозі цьому «жахові» запобігти;

по-третє, ці анкети зовсім не панацея, це тільки один із засобів цілої системи й тому, безперечно, завжди буде змога наслідки цього засобу корегувати наслідками иншого, хоча-б—

систематичне особисте обслідування вже не «всіх, хто в бога вірує», а саме тих осіб, що хоча-б оту анкету вироблятимуть, чи инших, словом, осіб постійних, фахових, покликаних до справи обслідування ходу кіно-вистав на селі.

Для цього не вадило-б обрати пару «експериментальних» сел десь поблизу Харкова чи кіно-фабричних баз. Та тільки села ці вибираючи, не робити такого, наприклад, ляпсусу, як ВУФКУ зробило, старанно теж ніби обслідувальні екскурсії до одного великоруського села під Харковом надсилаючи, бо-ж ніяк не можна великоруське село на Україні селом типовим вважати.

Саме обслідування треба ставити так-би мовити що найінтимніш, тоб-то не офіціяльні гуртові виїзди з формальними бесідами чи, бодай їм,—виступами, промовами, а приблизно хоча-б так:

тихенько та непомітно на виставу піти собі й, нишком сидючи, старанно настрій публіки в тих або инших картинах нотувати. Після вистави «цілоденно» й «всенощно» на призпічках та по хатах дружньо балакати й, знов таки, непомітно якось усе нотувати. А вдома—обов'язково про кожне таке обслідування—доклад та ще й на кілька сторінок для своїх товаришів, що коло цієї самої справи роблять.

Завдань такому обслідуванню чимало: насамперед треба буде очевидно сім раз оту широку анкету «особисто» перевірити перш,



*„Вибух“—Режисер Сазонов, що оце закінчив ставити картину „В пазурах Радвлади“, почав ставлення нової картини „Вибух“ з життя дореволюційного Донбасу. На фото: робітник Ларіонов (арт. Мінін) здає свою шахтарську лампу сторожеві на копальнях*

ніж її «всім, хто в бога вірує» надсилати; напевне доведеться перш, ніж самому анкету складати на ту чи иншу картину, її парочку разів саму, безанкетно, на експериментальному селі перевірити; чи-ж мало добрих думок така перевірка в самому анкету вкладе?

Далі—очевидно, що відповіді на широку анкету доведеться чимало разів самому особисто проконтролювати; очевидно, що це контролювання дуже стане в пригоді для вироблення методів систематизації вищезгаданого «жаху», способів виправлення його, подібних тим способам, що до них удається всіляка науково-дослідча праця, непевним матеріялом користуючись.

Далі... та що й казати. Досить спробувати отак не те, що «лицем до села» поставитись, а лице своє в саму гущавину села втопити—і стільки «методів» та «способів» виявлення думки села про фільм для нього знайдеться, що справа ця враз наперед велетенський крок зробить.

Я вже не кажу про те, що—зробить замісць пари, та кілька таких експериментальних сел, хоча-б десяток, і вже напевне вам допоміжники з самої гущавини села знайдуться, що вже й на «високі наради» ходитимуть, свої думки викладатимуть. Не кажу про це докладно, бо инакше мушу повторювати свою статтю про масову кіно-культ-працю, статтю, що діставши добре слово від «Вістей», так і загинула на шпальтах цього журналу, бо-ж аніякісінького «руху води» по відповідних установах не зробила. Але—

крапля довбає камінь не силою, а тим, що раз поза-раз падає. І тому—далі:

Очевидно, що

по-перше – навіть досконале знаття того, яких фільмів потрібує село і що-до змісту-тем і що-до форми нам ще самих цих фільмів не дасть;

по-друге,—ота дослідча праця ніколи живою не буде, коли не йтиме рівнобіжно праця творча,—праця в справі виготовання цих самих фільмів уже зараз, негайно, використовуючи нехай ще не оброблені як слід, сирові ще наслідки праці дослідчої. Бо-ж, безперечно, творча фантазія сценариста, режисера зуміє так використати навіть зернятка дослідів, що хоча-б зроблять оті досліди стократ цікавішими, вже не кажучи про те, що все-ж таки такий-сякий фільм для села буде. Їх-же зараз майже що зовсім нема.

Як-же його негайно розпочати отаке, почасти експериментальне, творення.

**фільма селу?**

Перш за все—не так, як це зараз в редактораті ВУФКУ робиться, тоб-то—сидіти коло моря та на вітер чекати: от, може, знайдеться чолов'яга та втне сценарія для села; отоді ми його твір любенько потрошитимемо і, коли печінки, кишки та все инше йому випотрошивши, він усе-ж виживе та навіть крізь Вищий Кіно-Репертком пролізе,—тоді ми його до постановки призначимо. Коротко ця процедура зветься: «рецензура й ухвала до постановки». Ніхто потрібність цієї операції не заперечує. Але кожному ясно, що в такий спосіб, зарізавши чи недорізавши сотні сценаріїв, не створиш ні одного.

Я вже не кажу про використання зарізаних чи недорізаних сценаріїв; безперечно, в багатьох із них є чимало матеріялу не аби якої вартости. Але обсяг цього питання не припадає на тему цієї статті: йому, цьому питанню про «американізацію» нашого редакторату, тоб-то таку його реконструкцію, щоб він був здатний не тільки-но різати, а й переробляти первісний, сировий сценарний матеріял в справжні сценарії, як це в американських т. зв. «сценарних департаментах» робиться, присвячу я колись окрему розвідку,

а зараз—

що його зробити, щоб отих-о сценаріїв, до різанини призначених, діставалося редакторатові, по-перше, що-найбільше (може тоді, за Дарвіном, більша кількість і операцію переживатиме), по-друге, щоб вони тривкішими були.

Очевидно, треба таки редакторатові письменницьким, чи напівписьменницьким угрупованням уклонитися, або хоч руку їм простягти.

Не перечу,—робив редакторат спроби звязку з письменниками, й не раз робив. І наслідки цих спроб є, хоч і малі вони поки-що. Але все-ж—є, наприклад, там десь кіно-секція «Плугу». А хоч раз хоч один редактор там був?..

Конкретно:

треба редакторатові активно взятись хоча-б до «плужан», а не чекати, поки вони візьмуть та й враз напишуть геніяльний сценарій для села. Дурниця чекати не тільки на геніяльний, а бодай просто на порядний сценарій, бо-ж...

Ну скажіть, будь ласка, чи-ж ви знаєте такого письменника, що отак відразу сів та й почав писати свої твори, не «з'ївши» попереду сили взірців художньої творчости та критичних розвідок?..

Зрозумійте-ж трагікомічне становисько того, може й дуже талановитого хлопця, що йому заманулося кіно-сценарій написати. Замісць десятків, сотен, тисяч взірців — чи-ж він бачив, чи-ж він може побачити на власні очі хоч один кіно-сценарій? Замісць низки



*„Вибух"—Робітник Ларіонов каже жінці, що його звільнили з копальні*

критичних розвідок, літературно-теоретичних творів, чи-ж він може прочитати хоча-б де-кілька відповідних слів про сценарій?.. Тільки й лишається, думаючи про своє завдання, безпорадно кліпати очима:

що воно таке? як до нього приступитись?

Отже—

ми чули, що ВУФКУ збірається поширити свою видавничу працю поза межі цього дуже корисного журналу. Так от потрібно в першу чергу, за всяку ціну замовити й видрукувати популярний порадник сценаристам, що починають писати. Далі—безперечно треба друкувати всі більш-менш вдалі кіно-сценарії, особливо сільські...

Але крім друкованого слова, потрібно й живе, потрібно більш-менш тривале керовництво, на початку хоча-б періодичне, партизанське...

ВУФКУ має відрядити хоч двох, хоч одного, що вже сценарну справу розуміє, безконечно краще—що сам сценарії пише, щоб він об'їхав ті міста, де є відповідні мистецькі чи культурно-мистецькі угруповання та не тільки-но прочитав пару доповідів там, чи провів одну бесіду, а таки «інструкторськи» попрацював-би з хлопцями який місяць, пописав-би колективно з ними, критично розібрав-би пару привезених із собою сценаріїв, «зарізав-би» де кілька сценаріїв, на місці зроблених.




*Агіт-підвода Кам'янецької окрполітосвіти. Їздить вулицями села, рекламуючи фільм, що має демонструватися в сельбуді*

Звичайно, не слід тільки «на вітер» їхати. Треба обов'язково нав'язати заздалегідь листування з місцями, призначеними для таких партизанських наскоків...

Словом—організація потрібна хоча-б у розумінню будь-яких постійних звязків із братією, що може стати у пригоді до творення фільма селу. Потрібна систематична розробка плану цієї ув'язки. Можливо, що спочатку потрібний був-би дослідчий об'їзд для ознайомлення з «силами». Можливо, що таке ознайомлення можна здобути в центральних органах мистецьких організацій... Це вже деталі практичної праці, що їх має сам редакторат розробити. Одного тільки не слід забувати, а саме—

основною умовою «плідности» такого активного підходу до потенціяльних кіно-сценаристів має бути рівнобіжність цієї праці з дослідчою що-до вимог села до фільму, тоб-то—

той, хто їздитиме, бесідуватиме, працюватиме з потенціяльними кіно-авторами, мусить мати під рукою по-змозі весь матеріял дослідчої праці, щоб найдокладніш зазнайомити з ним тих, кого він закликає творити сценарії.

Це «зведе кінці з кінцями». Це з одного боку направить хлопців на правильну стежку, дасть їм точки опертя підчас їхньої праці, з другого—вони самі своєю творчістю дадуть ураз живе світло цим матеріялам, допоможуть їх зрозуміти, зроблять їх кориснішим.

### Кому-ж за «фільм селу» взятися?

Тоб-то, кому оці всі «починання» розпочати, кому керувати ними? Не для того я запитав, щоб відповісти—редакторатові ВУФКУ. Це само собою йому «по службі й рангові» належить. Я хочу сказати лише пару слів про те, чи має цю справу редакторат у цілому робити, чи спеціяльного редактора або секцію робити?

Справа це адміністративно-технічна, і я не порушив-би її, коли-б не хотів зазначити ось що:

не заперечую:—може й не треба працю для села із загального плану відокремлювати. Але, зважаючи на некучість цієї справи, на ті дзвони, що про неї недаремно дзвонять, було-б конче потрібно:

по-перше, вжити якихось надзвичайних заходів у цій справі, відповідну нараду то-що;

по-друге, поставити до цього діла з диктаторськими «повноваженнями» певну людину, чи людей, хоч тимчасово. Крім цього, слід-би було кваліфікувати кадр кіно-робітників, які-б були знайомі з побутом села та добре знали-б психіку селянина.

Адже є режисери, що спеціялізуються на орієнтальних, трюкових, міських, історичних то-що фільмах, чому-б не мати двох-трьох режисерів, які-б знали добре село та всебічно його вивчали? Чому-б не кваліфікувати й молодь по наших кіно-технікумах, що досі вміє лише показати масову сцену в шинку або ресторані, чому-б їх не навчити більш корисних моментів?

Матеріял очевидно є, і цей матеріял треба обробити і відповідно використати. Звичайно, що коли селянина гратиме член Робмису, який спеціялізувався на міських типах, нічого не вийде. Звичайно, що режисер, який набив руку на міських фільмах, буде «плавати» в сільському матеріялі. Всі ці зауваження можна пристосувати й до сценариста. Отже, без відповідного кадру знавців села неможна утворити й селянського фільму.

А тепер, коли велику увагу звернуто на кінофікацію сіл, без цього фільму не обійтися.

*Д. Бузько*



«П. К. П.» — Петлюрівські недобитки в польському концентраційному таборі

# „П. К. П.“

Курять димки з паротягів, що тягнуть за собою величезні валки навантажених вагонів. У тих валках кривавиця українського трудящого люду: цукор, хліб, худоба. А на вагонах намальовано білого орла—державний герб сучасної Польщі та ще літери «П. К. П». Простують валки з робітничо-селянської України до панської Польщі.

Мова війни, мова революції лаконічна. Економія часу над усе. По дві, по три слові з'єднано докупи в одно, й розуміє нові слова новий громадянин. Але «П. К. П?» Щоб воно мало значити? Кострубатий і нечесаний подільський дядько швидко розшифровує загадковий напис: «Пилсудський купив Петлюру». Чи помилився дядько? Ні. Бо-ж факти, криваві, трагічні факти очевидячки кричать, що український дядько мав підставу як-раз отак розшифрувати напис під білим орлом панської Польщі. Й від нині той напис стає історичним. Його й узято дуже влучно для назви великого фільма.

Новий фільм, що його цими днями здає 1 Державна Кіно-Фабрика, не є історичною хронікою. Історична хроніка на екрані в даннім випадку не до речі. Маємо художній фільм, змістом якого є лише історична дійсність, лише історичні факти.

Мистецтво, в даннім разі кіно-мистецтво, повинно було з величезного історичного матеріялу вибрати головне, яскраве, характерне і, буквально захопивши історичні події на гарячому вчинку, показати його мільйонам глядачів. Тому митець, беручи самий факт запроданства Петлюри Пилсудському—висвітлює його з моменту, коли панська Польща в особі Пилсудського вже в значній мірі використала Петлюру. Починається фільм моментом перемир'я на польсько-радянському фронті, після якого підписано було угоду в Ризі.

Петлюрині «володіння» простяглися всього на не цілих три подільських повіти, і раптом на картині з'являється два десятки «дієвих» Петлюриних міністрів на чолі зі своїм головним отаманом.

На тягаровому автомобілі приїхав уряд, бо де-ж узяти більше підходящий транспорт у «державі», яка мала більше міністрів, ніж писарів...

Похмурі будівлі Ялтушківської цукроварні стають свідками «державно-творчої» оперетки. День, другий і третій день планує Петлюра, планують міністри про «державний устрій», про наступ на більшовиків, ділять посади. Байдуже їм, що Червона Армія, що тільки-що добила Врангеля та примусила Пилсудського до перемир'я, що та армія замахнула мітлою, щоб вимести за кордон Петлюрине кубло. Коли-ж навіть серед них забренів одинокий тверезий голос, що радить подбати про відступ, зривається шалена буча проти «страхополоха», який посмів говорити проти течії. Петлюра запалюється ненавистю до опонента, що порушив традиції лицемірства та підлесливости.

Вартовий козак, син чорнозему, що його віддано в найми польському панові, кидає влучну репліку: «тікати можна й без плану».

Кінчилася нарешті «державна творчість». Сонні міністри ховаються під канапи, за помийниці то-що, бо їм здалося, що стався бунт, що буде «державний переворот», бо хтось тихенько чапає за дверима. Вони забули, що директор цукроварні, після смачної вечері, мусить чапати й уночі.

Не довелося Петлюрі з міністрами в'їхати на білому до Києва. Покинувши своє військо на призволяще, тіка за кордон. Бувший вартовий козак мав рацію: він тепе без своєрідного задоволення стверджує перед товари «я-ж тобі казав, що втічемо й без плану». Але тут-же, час утечі, Карому дається завдання проскочити в червоний тил і розпочати невдячну й непочесну роботу, якій мова революції дала назву «бандитизм». Чуємо зухвале: «відходити, не значить визнати себе переможеним».

В картині наростає динамічність. Несподіванка йде за несподіванкою; рівнобіжно разючі контрасти.

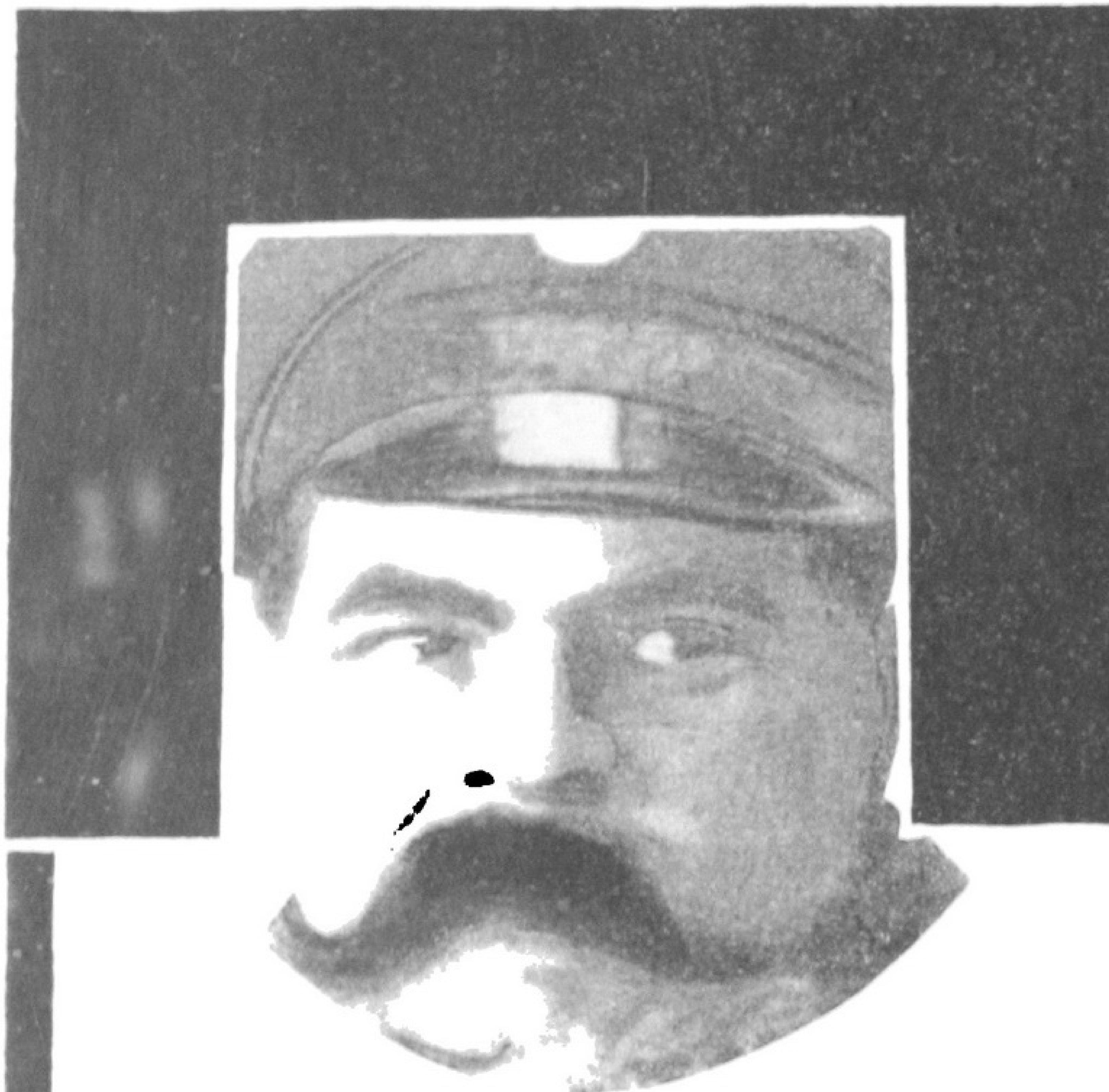
Ось тут починається сторінка ганебної історії, назва якій — політичний детектив.

У Ризі польські дипломати прочисто запевняють радянських представників, що має бути мир й добросусідські стосунки поміж панською Польщею та



«П. К. П.» — Польська шпигунка Галя Домбровська (арт. Ужвій)

Радянськими Державами. Тим часом злий геній незгоди та війни Юзеф Пилсудський не спить. Направляючи поведінку польської делегації в Ризі й запевняючи через неї, що «союз» із Петлюрою скінчено, він одвідує свого вірного холопа й снує нову сітку інтриг на шкоду радянським державам. Він підтримує підупалий Петлюрин настрій. Він обережно використовує далі Петлюру — знаряддя протирадянської політики. Двуличний Янус панської Польщі диригує подіями. Байдуже, що й він мусить диригувати в напрямку, який



вказує господар паризької біржі — французький фінансист.

З наказу Пилсудського зорганізовано кадри польських військових інструкторів, що їдуть у табори до Петлюриних недобитків, і розпочинають підготовку до випадів-наскоків на радянську територію. Петлюрин козак — хлоп, він гарматне м'ясо, й пани з ним не дуже то панькаються. Люди, що власною кров'ю (свідомо чи несвідомо) відвоювали для панської Польщі велику частину рідної вкраїнської землі, тим самим тісніше затягли на своїй шиї супоню. Їх годують дохлою кониною, їх озувають в довбані дерев'яні черевики, їх безоглядно катують польські офіцири. Плаваючи в багні, невмерущий гуморист, що вмів «утікати без плану», дерев'яні черевики називає «польською флотою». Наука в ліс не йде — «союзницька» романтика поволі зникає.

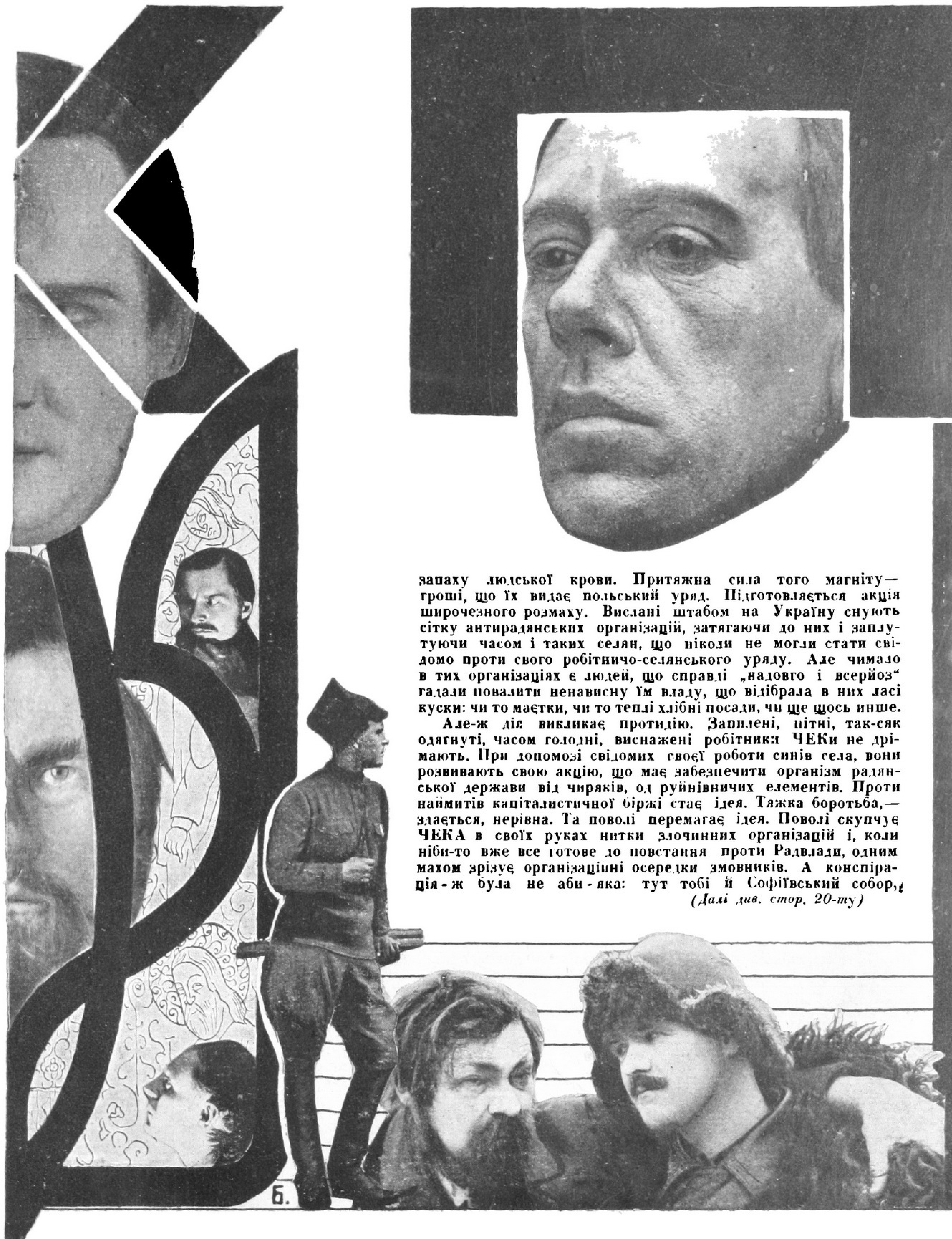
Та не всі петлюровці плавають у «польській флоті». В Петлюри раут: вино, жінки, танці — п'яна оргія. То пропивають рештки награбованого на Україні. Ощадність ні до чого: польська державна скарбниця забезпечує Петлюрине кодло. Звідтиля течуть гроші на нові авантури, на утримання петлюриної «аристократії», що разом зі своїм водителем продалися сами й продають «неньку» Україну польській шляхті.

Події відбуваються таки справді, як у кінематографові. В Ризі підписано угоду про мир поміж Польщею та Радянськими Державами. В угоді є пакт, згідно якому Польща зобов'язується не тримати на своїй території ні Петлюри, ні



його міністрів та військових недобитків. Угоду підписано врочисто, дано шляхетське «слово гонору». А виконується угоду своєрідно: петлюрівці знимають виніски зі своїх «державних» установ, а Петлюра дає мандат Тютюнникові на руйнування радянської України. Є то два різних типи. Вони ненавидять один одного, але працюють разом, бо спільний злочин—«союз» із Польщею єднає їх. Справа попадає до рук, що готові творити найдивовижніші плани; ті руки звикли сіяти смерть і руїну в горожанській війні.

Цинизм Пилсудчини виявляється в усій своїй бридо Підписавши угоду в Ризі, польський генеральний штаб порадою французів спішно шле допомогу Петлюрино Штабові, що його засновано у Львові. До цього нового гніз як до магниту гвіздочки, починають плинути з різних бо найрізнорідніші авантурники, починаючи від людей, що зро не надавалися і не бралися до будь-якої боротьби, й зак чуючи людьми, що різанину людей та грабунок зроби своєю професією, та тих, що органічно не могли жити б




запаху людської крови. Притяжна сила того магніту—гроші, що їх видає польський уряд. Підготовляється акція широчезного розмаху. Вислані штабом на Україну снують сітку антирадянських організацій, затягаючи до них і заплутуючи часом і таких селян, що ніколи не могли стати свідомо проти свого робітничо-селянського уряду. Але чимало в тих організаціях є людей, що справді „надовго і всерйоз" гадали повалити ненависну їм владу, що відібрала в них ласі куски: чи то маєтки, чи то теплі хлібні посади, чи ще щось инше.

Але-ж дія викликає протидію. Запилені, пітні, так-сяк одягнуті, часом голодні, виснажені робітники ЧЕКи не дрімають. При допомозі свідомих своєї роботи синів села, вони розвивають свою акцію, що має забезпечити організм радянської держави від чиряків, од руйнівничих елементів. Проти найманців капіталистичної біржі стає ідея. Тяжка боротьба,—здається, нерівна. Та поволі перемагає ідея. Поволі скупчує ЧЕКА в своїх руках нитки злочинних організацій і, коли ніби-то вже все готове до повстання проти Радвлади, одним махом зрізує організаційні осередки змовників. А конспірація-ж була не аби-яка: тут тобі й Софіївський собор,

*(Далі див. стор. 20-ту)*






*Післявоєнна, післяверсальська Німеччина. Німеччина, що задихається від окупацій, репарацій, які породив «справедливий» Версаль. Така тема нового ґрандіозного фільму ВУФКУ. В основу сценарія автори т. т. Шрайбер і Ю. Яновський поклали матеріяли небіжчиці Лариси Рейснер про Гамбурське повстання—«Німеччина на барикадах». Цей фільм закінчують знимати на Одеській кіно-фабриці ВУФКУ.*

*Ставить його режисер Балюзек, художник - архитект — Байзенґерц, оператор — Рона, освітлюватель — Карло Фрак.*

*В головних ролях знимаються актори: Западна, Рейніч, Гарин, Замічковський, Мерлаті, Спранце і т. д.*

*Фільм витримано історично і ставиться він за матеріялами, що одержані з Німеччини. На території*



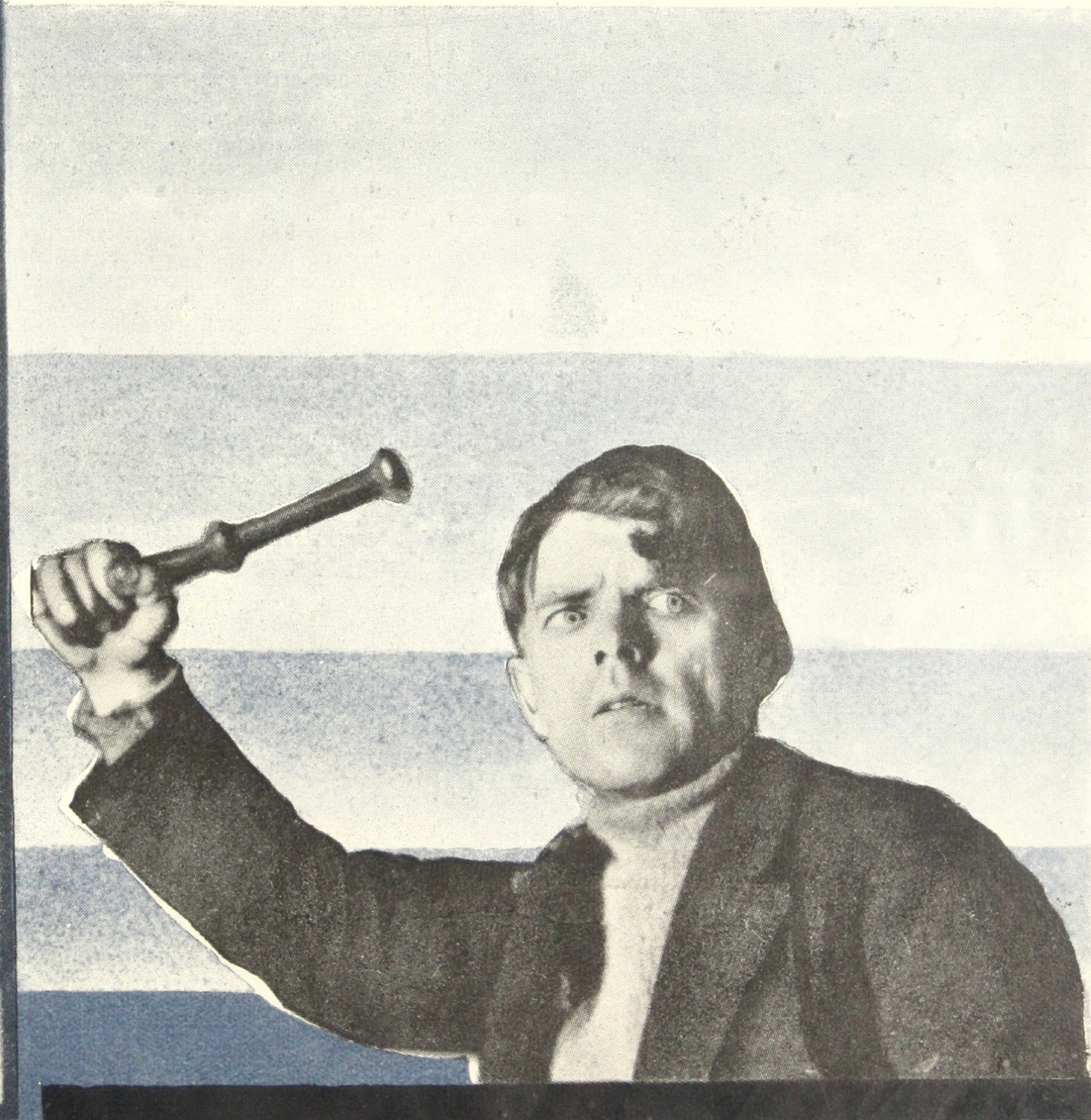

фабрики збудовано квартали Гамбургу, де відбувалося повстання в жовтні 1923 р.

Художник Байзенгерц, що недавно прибув з Німеччини, збудував декорації, що достотно змальовують Гамбурські вулиці зо всіма деталями, Гамбурську психіятричну лікарню, суд то-що.

Оператор Рона, також німецький кіно-робітник, знимаючи сцени суду, вперше в СРСР ужив методу знимання декорацій, що намальовані на шклі.

Типаж для фільму вибирався в німецькій секції Одеської партшколи, в інтернаціональному клубі та по німецьких колоніях. Знимальна експедиція виїздила до Миколаїва, де знимала натурні сцени: верфи, порт, заводи.

В скорому часі картину «Гамбург» буде закінчено.





„П. К. П.—1) Петлюра та Пилсудський, 2) Тютюнник та генерал Зелінський у представника Франції в Польщі Ніселя, 3) „Центроповстанком“ радить раду в Київському „Царському“ парку, 4) Поручник Ковалівський (організатор шпіонажу на Україні) з членом повстанкому Наконечним у Львові

кооперативи, й старшинські військові школи і т. д. і т. д. Тим більше має бути здивований масовий глядач, що йому не відомі таємні шляхи контрреволюції, й не знає він методів одшукання тих шляхів. Побачить він на екрані природнє збентеження керівників контрреволюції, коли вони попадають до рук тих, проти яких мали повстати.

Зрозуміло, що вже піймавши перші нитки, які тяглися від польського генерального штабу на Україну, радянський уряд цілою силою свого авторитету намагається запобігти кривавим подіям. До Варшави шлють дипломатичну ноту, вказуючи факти, що свідчать про участь польського уряду в протирадянській руйнівничій роботі. Та польська дипломатія має оригінальне завдання: вона вперто заперечує очевидні факти. Вона покриває роботу генерального штаба й Петлюри з його агентами. З фатальною неминучістю насовується кривава драма.

Телеграф передає ввічливі ноти польського уряду, а польська охранка передає на Україну отруйні цигарки та динаміт, що мають сіяти загибель радробітників. Польські залізниці перевозять до радянського кордону тисячні загони озброєних петлюрівців. З тими загонами на Україну йдуть офіцири польського Генштабу, на чолі з одним із найдовіреніших пилсудчиків — Ковалівським. Низка наскоків — «ловив вовк, та й вовка нарешті піймали»: одним ударом покінчили котовці з цілою авантурою. Так скінчила своє існування петлюрина „армія“.

Ото поверховий зміст фільма.

Маючи до свого разпорядження такий вдячний матеріял, художній персонал доклав максимальних зусиль, щоб якнайкраще скомпонувати й оформити епопею боротьби Радянської Влади проти лукавих, жорстоких та підлих ворогів держави працюючих.

Є в картині Київ, Варшава, Тарнів, Львів і ще чимало знимків з різних міст і місцевостей. Глядач бачитиме «распутинщину» в соусі петлюриного отаманського етикету.

Маємо імпозантні малюнки великих батальних сцен — кавалерійських боїв, що знималися при участи кінного корпуса котовців.

Типаж підібрано добре і вдало, й що-до головних героїв, то вони з максимальною точністю відбиваються на екрані типажем. Додержуючись історичної істини, заснято чимало відповідальних осіб, що особисто брали участь в тих історичних подіях.

Відображення недавнього минулого боротьби робітників і селян за свою, червону Україну має величезну вагу: і герої трудящих, і їхні вороги проходять перед очима глядача на екрані. Сам тов. Котовський, що славно поклав кінець безславній петлюриній авантурі, мав брати участь у зниманні фільму, але раптова його смерть завадила цьому. Вже й труп Петлюри гниє десь у французькій землі, але його «славні» діла що до гуртового й часткового продажу України всім, хто гроші має, оживуть перед зором радянського глядача.

Почав ставити оцей фільм режисер Аксель Лундін за сценарієм Я. Ліфшиця та Б. Стабового. Знимав його оператор, Гольдт, що недавно приїхав з Німеччини. Через хворобу режисера Лундіна, кінчав ставити «П. К. П.» т. Мухсін-бей, що також недавно почав працювати в українській кінематографії.

Чекаючи випуска цими днями фільма „П. К. П“, з певністю можемо сказати: радянська кінематографія в даннім випадку виконала ще одно відповідальне завдання, зроблено ще один крок вперед.

*В. Сетар*

# Лихо „кіно-передвижників“




Карикатура Н. Соболя

*Стаціонарна „кіно-передвижка“*

# Нове районування

*ВІД РЕДАКЦІЇ. Вміщуючи статтю тов. Криворучка „Нове районування", редакція журналу звертається до всіх установ, організацій, робітників ВУФКУ та осіб, що зацікавлені в цьому, прохаючи висловитися на сторінках нашого журналу, чи задовольняє їх сучасне розподілення обласних відділів ВУФКУ та чи охоплює своєю роботою всю приналежну йому область той чи инший відділ, і в разі-ж не задовольняє, то прохаючи вказати, не які умови треба зважати підчас нового перерайонування, щоби відділи мали змогу найдоцільніше працювати й тримати звязок з місцями.*

Перед обласними відділами зараз стоїть завдання розвязати кардинальну справу, справу, що в майбутньому гарантуватиме широкий приплив коштів до ВУФКУ,—це поширення провінційної сітки, тоб-то встаткування кіно-театрів по містечках, районних центрах та колоніях.

Економічне зростання країни, поліпшення господарчого добробуту по місцях одразу посунуло вперед цю справу, що переведення її в життя стало конче потрібним. Зараз приступити до цієї справи значно легше, ніж торік, тому, що криза в апаратурі трохи послабшала, і провінція має досить коштів для встаткування кіно.

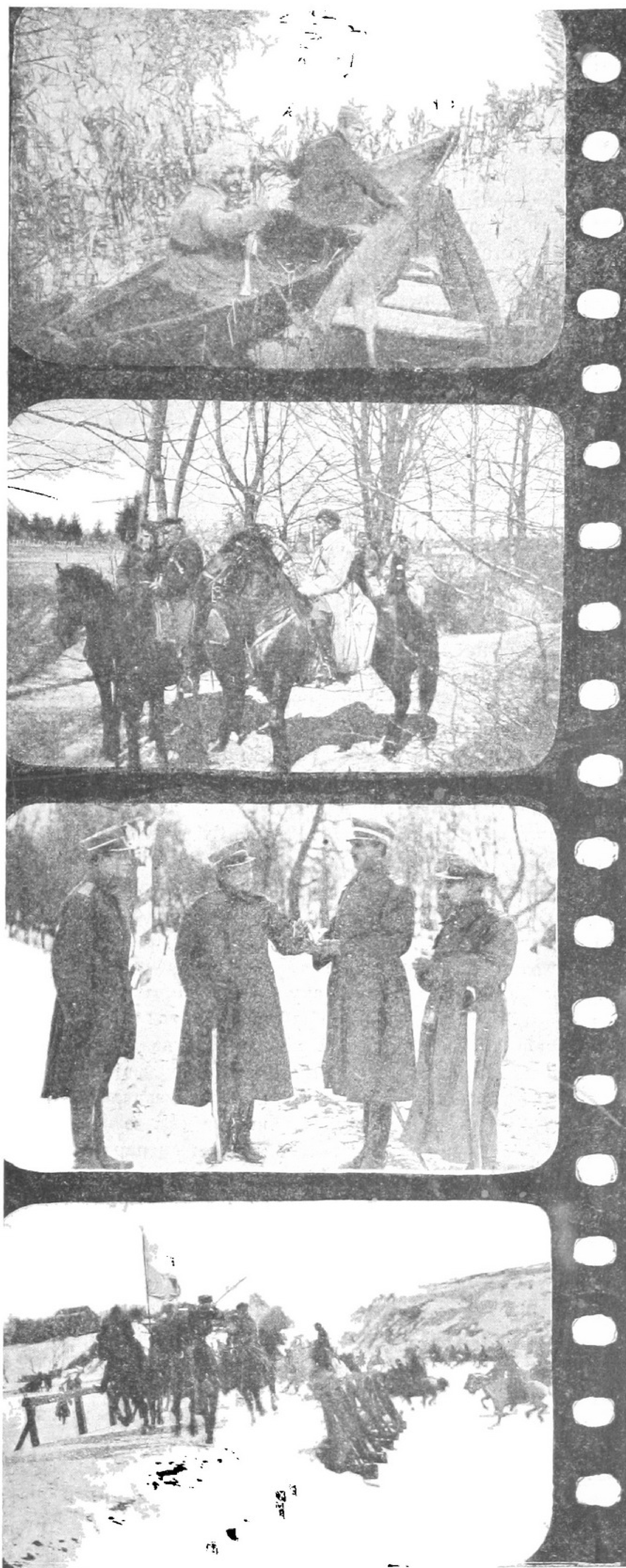
Але для того, щоб рішуче посунути вперед цю справу, не по всіх місцях є ініціятива, твердий намір перевести таку роботу.

Здебільшого спостерігається слаба громадськість, відсутність енергійних товаришів,—і це все відсуває роботу в безмежне майбутнє.

Треба, щоби ВУФКУ висувало це питання, щоби ВУФКУ досконально знало свій район, і в потрібний момент рішуче розвязало питання що-до встановлення кіно.

Чи можуть обласні відділи при величезній території, що її вони займають, провадити таку роботу, чи можуть вони сами вирішити й встановити, де і в якому місці треба встаткувати кіно? Безперечно, ні. Обласні відділи що-до цього не провадять майже ніякої праці. Зважаючи на величезний обсяг роботи та на навантаженість робітників відділів, вони не мають змоги вести таку роботу, і коли зростає провінційна сітка, коли щомісячно ми маємо кілька заяв на нові встаткування, то це лише такі місця, що сами прийшли до думки встановити кіно, а таких місць надто мало; більшість з них, що безумовно мають змогу працювати, мають бази, щоби сплачувати середній прокат, не швидко будуть підготовлені до такої самодіяльности, і такі місця потрібують штовхача—а ним може бути лише відділ ВУФКУ; проте відділ такий далеко, він не має змоги саме через віддаленість зважати на всі потреби провінції. І часто доводиться стрічатися з фактами, що повільне встановлення кіно відбувається лише через те, що відділ ВУФКУ далеко, що їхати нікому, далеко і просто дорого. А що таке прокат провінції, які він дає прибутки—цей момент очевидний. Картини для провінції є, бо там нічого не пройшло з нашої продукції, ліцензії куплено, значить, маючи копію, можна обслуговувати провінцію. Задля цього потрібні лише витрати на амортизацію копії та організаційні видатки, тоб-то прибуток має бути безперечно великий...

Але будувати прокатні плани за умов величезної території відділу надзвичайно важко. Важко накреслити схему руху картини, коли доставити її до театру та коли повертати, бо невчасне повертання картини дає великий збиток в часі — часто картина запізнюється більше як на дві доби.



*«П.К.П.»—1) Банда Шепели переправляється через радянський кордон. 2) Котовський іде в наступ на банди. 3) Поручник Ковалівський з польською старшиною. 4) Бій червоних з петлюрівцями біля М. Маньків.*

Коли зважити на усі оці моменти, тоді вихід єдиний: треба зменшити наші величезні відділи. Потрібні нові одиниці-відділи, що, посідаючи невеличкі території, мали-б змогу гаразд охопити свої райони. Ці нові обласні відділи мусять бути збудовані по великих залізничих вузлах і охоплювати район, який можна досконально вивчити, знати усі пункти та їхній стан що-до кінофікації й инших моментів, зв'язаних з цією роботою. Тоді лише можна буде усунути хворобливі моменти цієї роботи, і обласні відділи зможуть дійсно наблизитися до споживача фільма, зважати на його потреби, а також знати моменти, що гальмують справу встаткування нових кіно. Особливо це потрібно буде, коли 600 апаратів будуть встановлені на селах, коли округи будуватимуть свої власні маленькі прокатні пляни. Лише тоді віддаленість центру, що особливо відчувається, виправлятиметься через близкість відділу, що попереджуватиме неминучі зриви та инші хиби в роботі.

Близький обласний відділ буде завше там, де йому треба бути, і завше може дати потрібне керівництво.

Ті-ж самі мотиви що-до чіткого керування потрібно мати, зважаючи на держкіно, на їхній звязок та контроль, а це також можливо лише тоді, коли територія буде невеликою і, здається, що утворивши таких два-три нових відділи на Україні, вони зроблять все потрібне що-до зростання сітки й наближення її до споживача.

Життя доведе, що нові відділи дадуть новий приплив коштів, а рентабельність відділів безперечно не зменшиться.

*С. Криворучко*

## Кіно Далекого Сходу

Совкіно успішно провадить свою роботу на Далекому Сході. Специфічні умови роботи, що в них доводиться працювати робітникам кіно на Далекому Сході, — це величезні простори малозаселеного краю, поганий зв'язок з віддаленими місцевостями та надто різнобарвне населення зі свого національного складу. Зараз на Далекому Сході, крім комерційних театрів, що працюють по таких центрах, як Хабаровськ, Владивосток, Благовіщенськ та Чіта, ще нараховується 40 кіно-пересувок на селі та 55 клубних кіно-устав, з них 5 кіно-устав та 9 кіно-пересувок припадає на Бурят-Монгольську Республіку.

Що до забезпечености фільмами, то можна сказати, що в кількосному відношенню Далекий Схід фільмами забезпечений. У лютому ц. р. на складах Далеко-Східнього Відділу Совкіно було 1974 фільмів, але що до якости фільмів, то в цьому відношенню на Далекому Сході більш ніж в якій иншій республіці Радянського Союзу не все гаразд. Відчувається гостра потреба в місцевому фільмі, у фільмі, що його темою було-б життя далекого сходу. Правда, спроби дати такий фільм робляться. Минулого року «Пролеткіно» зняло картину з місцевого життя «Контрабандисти». Зараз кіно-установи та письменники—сценаристи серйозно беруться до розроблювання сценаріїв на місцеві теми. Багата революційна історія краю, близість Китаю, Кореї та Японії, надзвичайно цікава флора та фавна, добуття мінеральних багатств: золото, залізо, кам'яне вугілля - все це дає тисячі тем для сценаристів.

В роботі Далеко-Східнього Відділу «Совкіно» цікаво визначити спроби радянського кіно вийти на закордонний ринок і перші спроби конкуренції радянського фільма з закордонним. Зараз мається радянське кіно у столиці Монголії—Урзі, що постачається радянськими фільмами через Верхнє-Удінськ. Відсутність залізничих та брукованих шляхів, далеке віддалення безумовно перешкоджають регулярному постачанню Урги радянськими фільмами. Все-ж таки туди йдуть майже виключно наші фільми. Останній час там були: «Папіросниця з Моссельпрому», «Боротьба за ультиматум», «Долина сліз». «Нащадок шляхетного роду», «Дочка штурмана», та инші. Незабаром «Совкіно» відкриває свої кіно-театри крім Урги ще в двох містах Монголії: Калгані та Кобдо.

Крім того Далеко-Східній Відділ «Совкіно» має намір відкрити свою філію у Китаї. Зараз ідуть переговори про контрактацію кіно-театрів у Харбіні, Пекіні, Шанхаї, Тян-Цзіні та Кантоні.

Поки-що «Совкіно» постачає фільмами Харбін. Наші «Червоні чортенята», «Боротьба за ультиматум», «Ескадрілля Ілліча» то-що уже пройшли у Харбінських кіно-театрах, не дивлячись на зусилля американців та японців пошкодити цьому. Харбінськими газетами було зазначено, що зараз по Китаю лунає гасло: «Дайош радянський фільм».

## „Колежський регістратор" у Берліні

В той час, коли фільми радянського виробництва стрівають під час спроб продати їх Німеччині досить холодне відношення, «Колежський регістратор» зустрів надзвичайно теплий прийом. Прокатна контора «Ллойд» лише послала його на прогляд до Уфи, і одразу-ж фільм було принято до випуску в одному з головних театрів Уфи.

## „Пісня на камені"

Можна сказати, що цим фільмом Госкіно себе скомпромітувало. Була мета створити східній фільм з життя, історії й побуту кримських татар. Він мусив мати не лише етнографічне, але й художнє та соціяльне значіння. Та дарма! Ніщо не здійснилося! Маємо недотепну, зіпсовану картину... Гроші витрачено марно.

Не можна уявити собі більш важких хиб, ніж тих, що їх має цей фільм. Наївний сценарій, недоладно збудована дія, невміле стилізування етнографічних рис Криму, абсолютне невміння знимати, та сила инших неприємностей...

І це все трапилось, не зважаючи на те, що до послуг режисера були вигідні можливости: романтичність татар, природня краса Криму й до того надзвичайний артист—Емір-Заде-Хаірі.

Останній має усе, щоби зробитися переможцем Дугласа Фербенкса, але режисер та оператор нічого не зробили, щоби виволікти ці артистичні здібности на екран.

І хоч не зважаючи на усі перешкоди, Хаірі захоплює глядача своєю надзвичайною грою, все таки ані він, ані окремі кадри з Кримськими краєвидами не порятували фільма.



*Кадр з фільму „Пісня на камені"*



# Хроніка ВУФКУ

В кінці квітня на Україну, до Всеукраїнського Фото-Кіно-Управління приїздив директор французької фірми Пате п. Енфруа.

Його приїзд було викликано тим, що ВУФКУ замовило фірмі Пате велику кількість проекційних апаратів, і п. Енфруа бажав пересвідчитися, як апарати Пате працюють в українських умовах.

В розмові з п. Енфруа, він подав нам такі думки:

«Я з задоволенням відповім на усі зроблені запитання, тим більш, що це дасть мені змогу висловити офіційно свою подяку за те, що Ваша дирекція так радо мене привітала.

Щоби конкретизувати ці запитання, я зформулюю їх в таких трьох пунктах:

1. Завдання мого приїзду на Україну.
2. Стан кінематографічного ринку у Франції.
3. Мої враження від кінематографії України.

### Завдання мого приїзду на Україну

Український ринок для нашої промисловости являє особливий інтерес, як через ті замовлення, що їх вже ми маємо, так само й через ті значніші, що їх ми можемо одержати в майбутньому. Ось чому цілком зрозумілим є те, що представник французької кінематографічної індустрії приїхав на Україну, щоби мати певне уявлення про ринок цей та його властивости.

### Стан кінематографічного ринку у Франції

Що можу я вам сказати такого, чого-б Ви сами про це не знали? Проте, ось що я маю сказати про: а) виробництво картин, б) виробництво матеріялів.

а) Ця величезна галузь кінематографічної промисловости змінила свій вигляд протягом останніх років. Час інтензивного виробництва, тоб-то виробництво задля тижневих програмів, давно пройшов, це минуле в історії розвитку кінематографії.

Публіка почала вимагати все більшого, зробилася більш розвинутою. Вона звикла за останній час дивитися на прекрасні картини нової техніки в грандіозних постановках. Якщо додасте до цього ще прагнення багатьох корифеїв до американського, Ви зрозумієте, чому нашу публіку так важко задовольнити.

В наслідок цього сталося, що й французьке кіно-виробництво теж мусило орієнтуватися на великі картини; це-ж вимагало величезних коштів, і ні одна французька фірма не мала змоги ризикувати в цьому напрямкові, тоб-то мобілізуватися задля підприємства в великому маштабі, що вимагало-б мільйонних витрат.

Проте французьке виробництво, що його цінять так само й за кордоном, як і у Франції, не могло зникнути, й це привело його до того, щоб працювати иншим засобом.

Фактично за участю двох або трьох фірм, що об'єднують одночасно продукцію, прокат та експлоатацію своїх власних театрів, складаються невеликі приватні товариства на короткий час, що з'єднують капітали, потрібні задля реалізування та експлоатування великої картини.

Ця система зробила можливим виробляти чудові картини, чудові з художнього боку і з боку технічного.

Загалом наслідки, що дають ці фільми з комерційного боку, цілком задовольняють. Ось такий характер становища продукції картин.

б) Галузь виробництва кіно-матеріялів також еволюціонувала, але, само собою зрозуміло, в иншій пропорції. Все, що я можу сказати, це те, що французька техніка апаратури завше була, а тепер більш ніж коли, першою на світовому ринкові що-до вироблення картин чи приладів. Франція виробляє апарати, найбільш придатні, найбільш сучасні, найбільш практичні.

Якщо я додам, що плівку французького фабрикування найбільш вживають кращі оператори французької кінематографії та закордонні держави,— то Ви матимете уявлення про те, що Україна може знайти у Франції для розвитку свого кінематографічного виробництва.

### Враження від української кінематографії

На це питання не легко відповісти людині, що спинилася в Вашій країні усього на кілька день.

Враження, яке в мене залишиться, полягає в тому, що українська кінематографія базується на міцній у всіх відношеннях організації, і придатна зробитися одною з найперших індустрій в країні.

Мені здається, проте, що з комерційного боку цього завдання легше було-б досягти, як-би українське виробництво орієнтувалося на світовий ринок, де йому легше було-б заняти видатне місце, завдяки тим можливостям, що їх вона має.

---

### «Тарас Трясило»

Одеська фабрика береться до зйомки великого історичного фільму з часів соціяльних заколотів на Запоріжжі в 17-му віці. Сценарій написав В. Радиш *за відомою поемою поета Сосюри за тією-ж таки назвою.*

Ставить фільма П. Чардинін. Знимає оператор Завєлєв, декорації художника проф. Кричевського.

Фільм зниматиметься, крім Одеси, в Києві та Винниці.

### «Спартак»

На Одеській кіно-фабриці розпочалися зйомки фільму «Спартак»—за сценарієм Шкурупія та Гальперина. Ставить фільм відомий режисер, реформатор турецького театру Мухсин - Бей, знимає оператор Гольт, декорації та будівлі архитектора Байзенгерца.

В Одесі на фабриці будуються римські тогочасні вулиці.

Натурні зйомки провадитимуться на Кавказі.

Типаж для фільму підбирається в Києві та Одесі.

### «Алім»

На Ялтинській кіно - фабриці закінчується постановка фільму з життя кримських татар середини 19-го століття, «Алім». Сценарія написали Ічві - Омер та М. Бажан. Ставить фільма режисер Тасін, знимає оператор Лемке. До постановки фільму запрошено знавців татарської старовини, от як директора кримського національного музею.

Ролю Аліма виконує народній артист Криму Хайрі. Типаж добрано з місцевої кримської людности. Зйомки провадиться здебільшого в Криму. Для цього використано найкращі краєвиди й місцевости кримських гір та аулів. Фільм цей матиме велике значіння, бо він малює побут та пригноблення татар за царату.

Поруч подається портрета режисера Тасіна, який ставить цей фільм.

### Українські класики на екрані

Протягом цього року ВУФКУ гадає зафільмувати найкращі твори українських класиків, як от «Чорну раду» П. Куліша, «Миколу Беркута», І. Франка, «Миколу Джерю» І. Нечуй-Левицького то-що.



*Режисер Ялтинської кіно-фабрики ВУФКУ Тасін, що оце кінчає ставити фільм „Алім"*



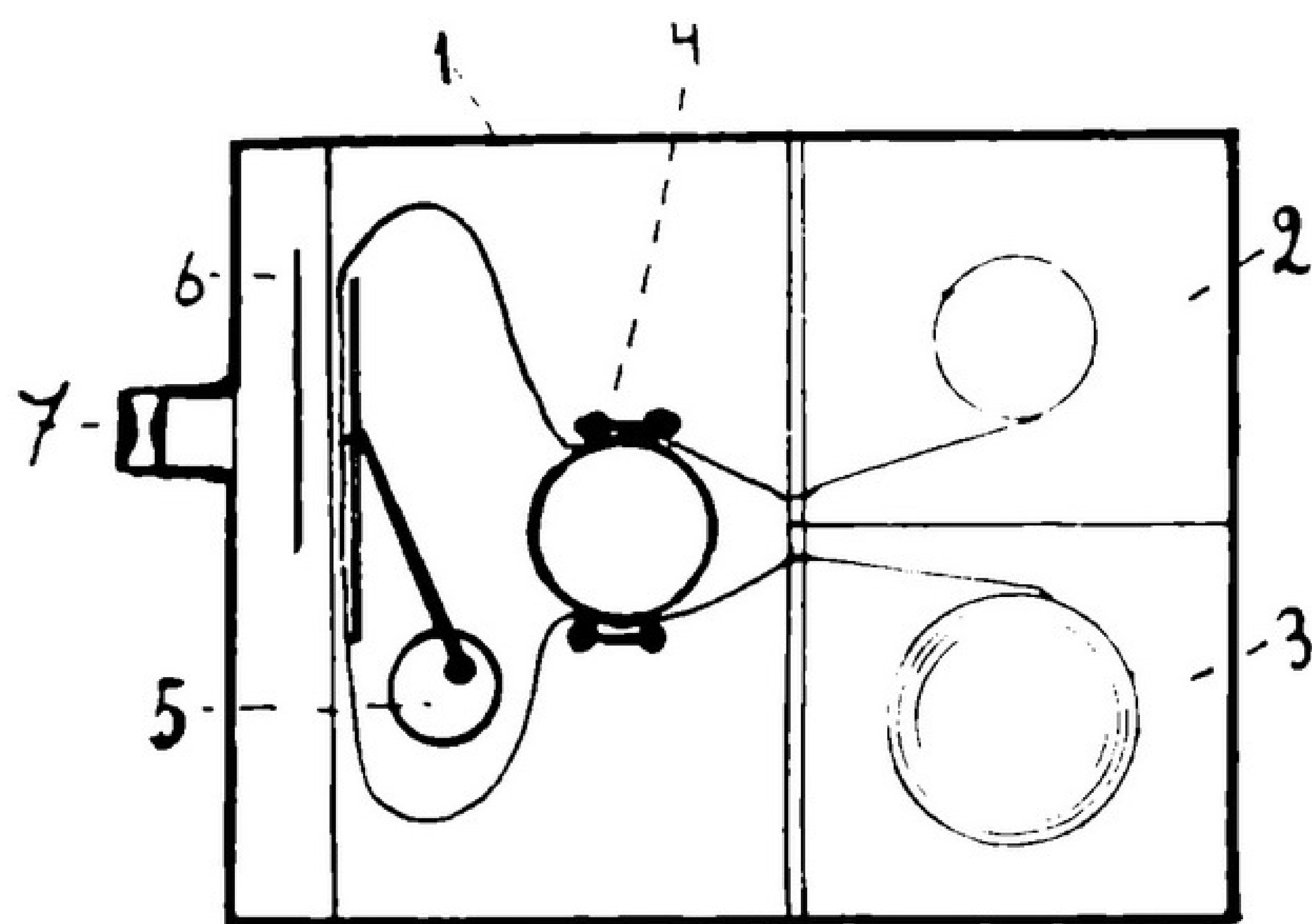

# Робота над фільмом

*(Продовження)*[1]

## ЗНИМАЛЬНИЙ АПАРАТ

Схематично знимальний апарат складається з ящика, що не пропускає світла (2) і в якому містяться: дві касети (—2,—3), подавальний механізм (4), грайфер (що уривчасто просовує механізм) (5), обтюратор (6) та об'єктив (7). Див. малюнок № 1.

Плівка, намотана в касеті (2), йде через боковий виріз у ній до подавального механізму, що безперестанку подає її, роблячи петлю до грайфера (5) і тут, трохи притиснута пружинною рямкою, плівка відрубчасто просовується перед віконцем, повернутим




*Малюнок № 1*

до об'єктиву вилкою грайфера, далі знов, зробивши петлю, плівка йде до подавального механізму, який подає її в приймну касету (3), де вона намотується на внутрішній верткий валок. Об'єктив відбиває образ на плівку через чотирьохкутний виріз-віконце—перед плівкою. Самий образ, розміри його через це завжди рівні розмірам віконця, цеб-то 18 × 24 m.m. (приблизно).

В ті моменти, коли плівку просуває грайфер, її з боку об'єктиву прикриває обтюратор (6). Механізм знимального апарату пускаємо в рух, повертаючи ручку, що є зверху апарату.

От і вся надзвичайна проста схема знимального апарату, за якою, додаючи дуже незначне допоміжне приладдя, будували раніш усі знимальні апарати. Цією схемою користуються й нині, будуючи найпростіші апарати, але для складніших вироблено особливий тип **професійного** апарату, що задовольняє багато яким вимогам що-до точности й зручности.

Розглянемо послідовно вимоги, що їх ставиться до кожної частини зокрема, й технічне вирішення цих вимог, щоб згодом проглянути професійний апарат у цілому.

Розглянемо спочатку вимоги, що їх ставиться до **об'єктивної частини**. Вимоги ці такі:

1.—Проста (легка й швидка) заміна одного об'єктиву иншим.

2.—Можливість легко й точно направити на фокус оком (по образу).

3.—Можливість так само направити по шкалі.

1. В сучасних професійних апаратах легку й швидку заміну одного об'єктиву иншим здійснюється двома способами: роблять револьверну об'єктивну частину або механічний затиск, що вдержує об'єктив і дає змогу хутко звільнити один об'єктив, замінивши (затиснувши) його иншим.

Револьверна об'єктивна частина — це метальове кружало, що може кружити навколо своєї вісі з кількома об'єктивами, понасажуваними по кругу на його поверхні. Кружало з об'єктивами так прикріплено до апарату, що досить трохи повернути його на деякий кут навколо вісі, й потрібний об'єктив стане на місце попереднього. Таку револьверну об'єктивну частину тепер мають багато які американські апарати «Універсаль», америк. «Пате». Щоб замінити один об'єктив иншим, потрібно приблизно 5—10 секунд.

Механічний затиск,— це механізм, що затискає **на певному місці** (цеб-то завжди на однаковому віддаленні від плівки) об'єктив.

Щоб замінити об'єктив, слід звільнити від затиску об'єктив, який бажають змінити, й вправити та закріпити на його місці новий. Уся операція потрібує ½—2 хвилини. Механічний затиск мають усі професійні апарати, що їх зроблено в Европі.

Важко дати перевагу одному з механізмів: револьверній об'єктивній частині, або затискові.

Бо, коли револьверна об'єктивна частина дозволяє

[1] Дивись № 2—3 «Кіно»

хутко заміняти один об'єктив иншим, то затиск має переваги механізму, який є значно менше невкладистий, а також дає більше волі що-до вибору об'єктивів. (Револьверна об'єктивна частина несе 3—4 об'єктиви; до затиску можна приправити необмежену кількість об'єктивів).

II. Щоб направити на фокус, слід змінити віддалення між об'єктивом і плівкою, і для цього об'єктив заправляється в особливу рухому оправу. Просувати об'єктив можна двома способами: кремальєрою й червачним ходом.

Нині скрізь дається перевагу червачному ходові, як механізмові точнішому і що дає однакові, сталі результати.

Просувається об'єктив в червачному ході простим поворотом (на більшу чи меншу величину) підойми, приробленої до цилиндру шрубовою внутрішньою нарізкою.

За рел'єфністю образу стежать через плівку, на яку відбивається образ, а через те, що образ є дуже малий, то звичайно користуються ще лупою, яка збільшує образ у 8 — 12 разів.

Направка на фокус по образу «через плівку» при недостатньому освітленні предметів, що їх фотографується, є досить складна, бо світлові доводиться проходити через шар напівпрозорої емульсії, і через це на час направки, плівку частково або цілком заміняють тьмяним шклом, направляти через яке легко.

В роботі надзвичайно важливою є можливість направляти на фокус по шкалі, для чого хід об'єктиву поділяють на градуси з позначенням направки в метрах. Просуваючи об'єктив до потрібного позначення, на шкалі робиться направку на фокус на предмети, віддалені на позначену «на шкалі» величину.

Вимоги, що їх ставиться до грайфера й подавального механізму, крім точности роботи—це міцність і можливість пропустити багато плівки з умовою, щоб при цьому не зношувалися складові частини апарату.

Коли апарат працює навіть кілька років, то з усього механізму, звичайно, найбільше зношується (так що це впливає на роботу апарату) тільки грайфер, і через це апарати слід будувати так, щоб грайфер легко можна було замінити новим.

Рямку, в якій затискається плівку (коли вона проходить), раніш робилося з міді, але тепер її в професійних апаратах робиться із сталі, бо цей метал є міцніший і до нього не так легко прилипають різні тверді порошинки (метал, пісок), що під час роботи шкрябають плівку. Але в кращих апаратах рямку роблять з хромо-нікелевої сталі, що не їржавіє під впливом плівки, як звичайна сталь.

Професійний апарат, крім основних механізмів, повинен ще мати цілу низку додаткових, найважливіші з яких є такі:

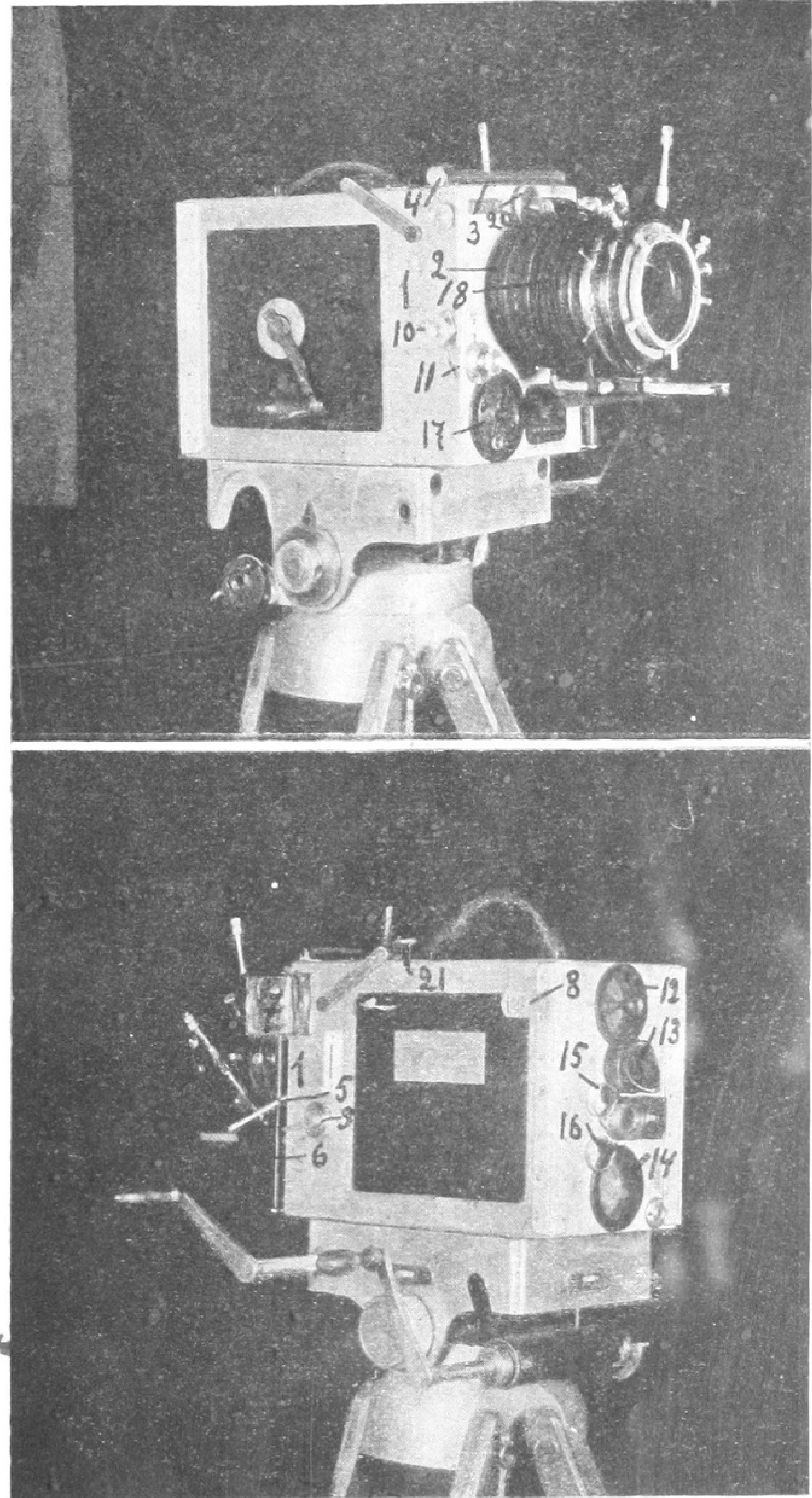
1) Видошукач.
2) Поверхова діяфрагма.
3) Оптична поличка.
4) Механізм поворотного ходу.
5) Метромір.
6) Покажчик швидкости.
7) Мотор.

Видошукачем в сучасних професійних апаратах в більшости є т. з. «Ньютонівська лінза» з візіром, що міститься збоку або поверх апарату.

Коли вживається об'єктиви різних фокусних віддалень, то площу лінзи, в залежності від куту зору об'єктиву, можна збільшити або зменшити, заправляючи відповідні рямки.

Поверхова діяфрагма («американка», як її частенько у нас називають), являє з себе стальну ірисову діяфрагму; її слід укріпляти перед об'єктивом рухомо, для більш-менш чіткого оформлення кадру в круг (далі від об'єктиву—ясніше, ближче—розпливчастіше).

Частенько поверхову діяфрагму вмонтовується в рухому оптичну поличку—знаряддя, до якого можна прикріпити різне приладдя, що впливає на зовнішній




*Малюнок № 2*

вигляд кадру, що фотооформлюють його: рямка, тьмяне шкло, світофільтри, шовкові сітки, лінзи.

Тоді ввесь цей набір має назву «універсальної позверховної бленди».

Механізм поворотного ходу не тільки повинен у відрубчасто-подавальному механізмі підсувати плівку, але й повинен намотувати назад плівку в подавальну касету, чого в більшості досягають, або автоматично включаючи механізм для намотування, або перекидаючи пасик з касети «взяхи» в «подавальну».

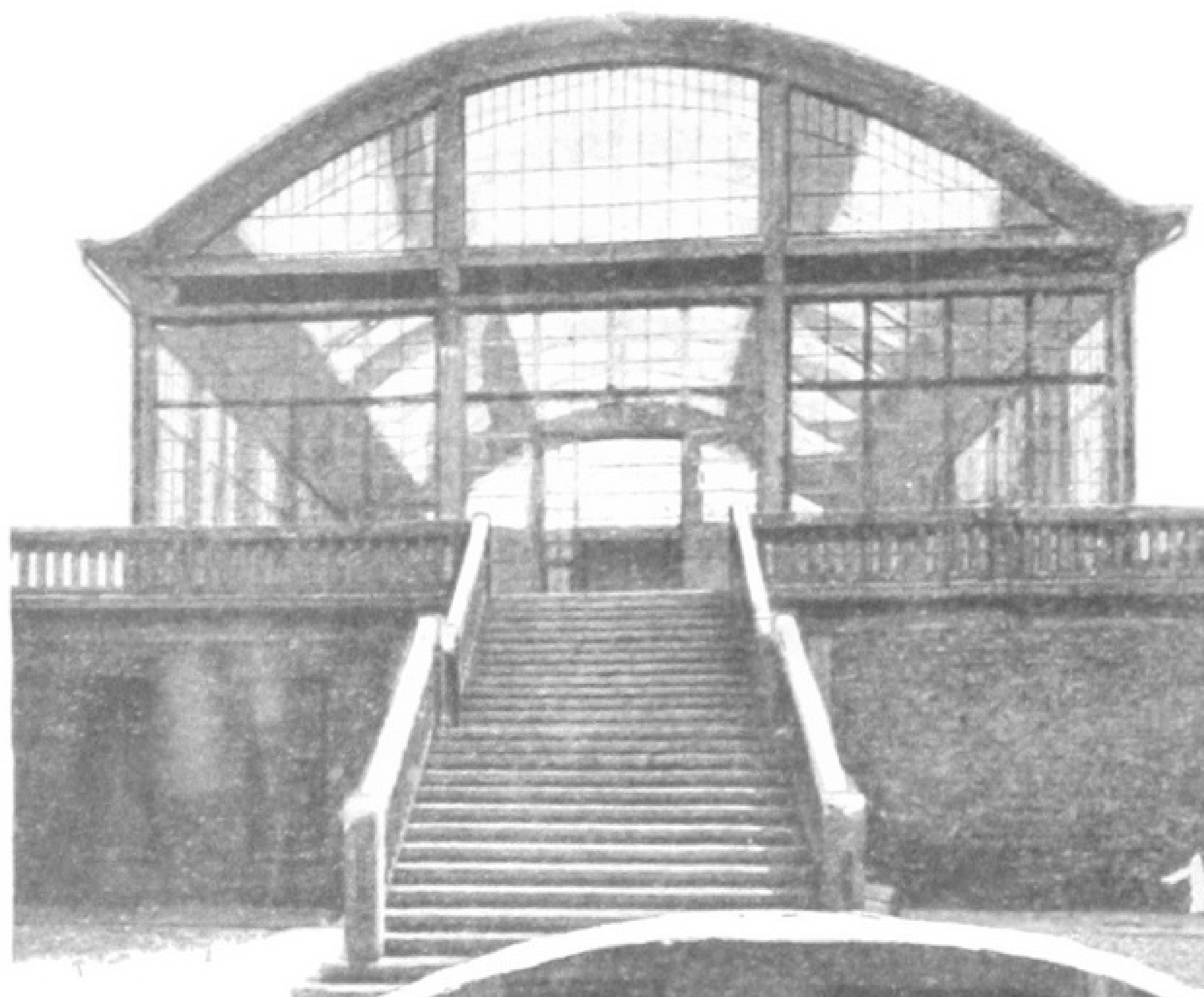
*О. Калюжний*

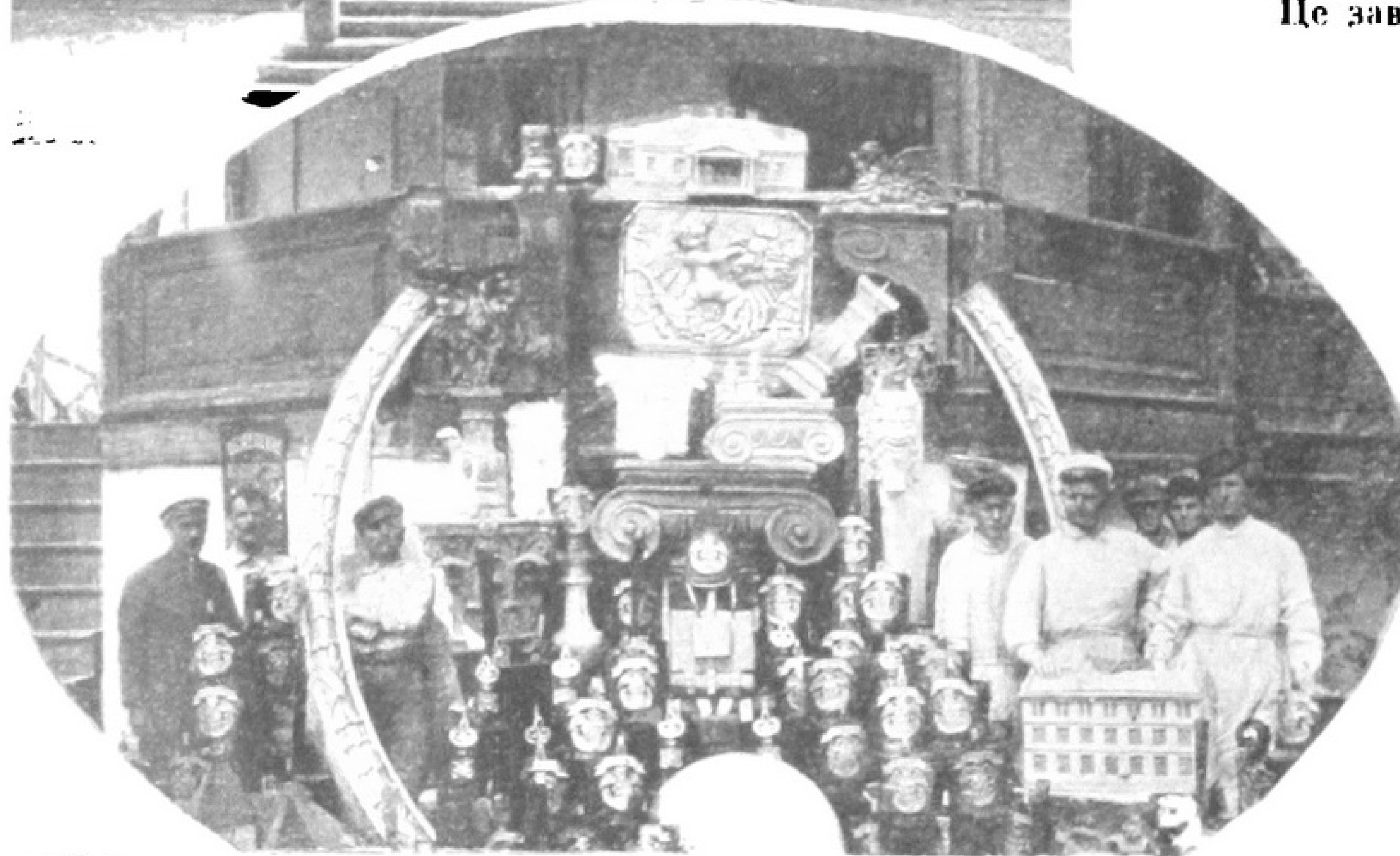
*(Далі буде).*

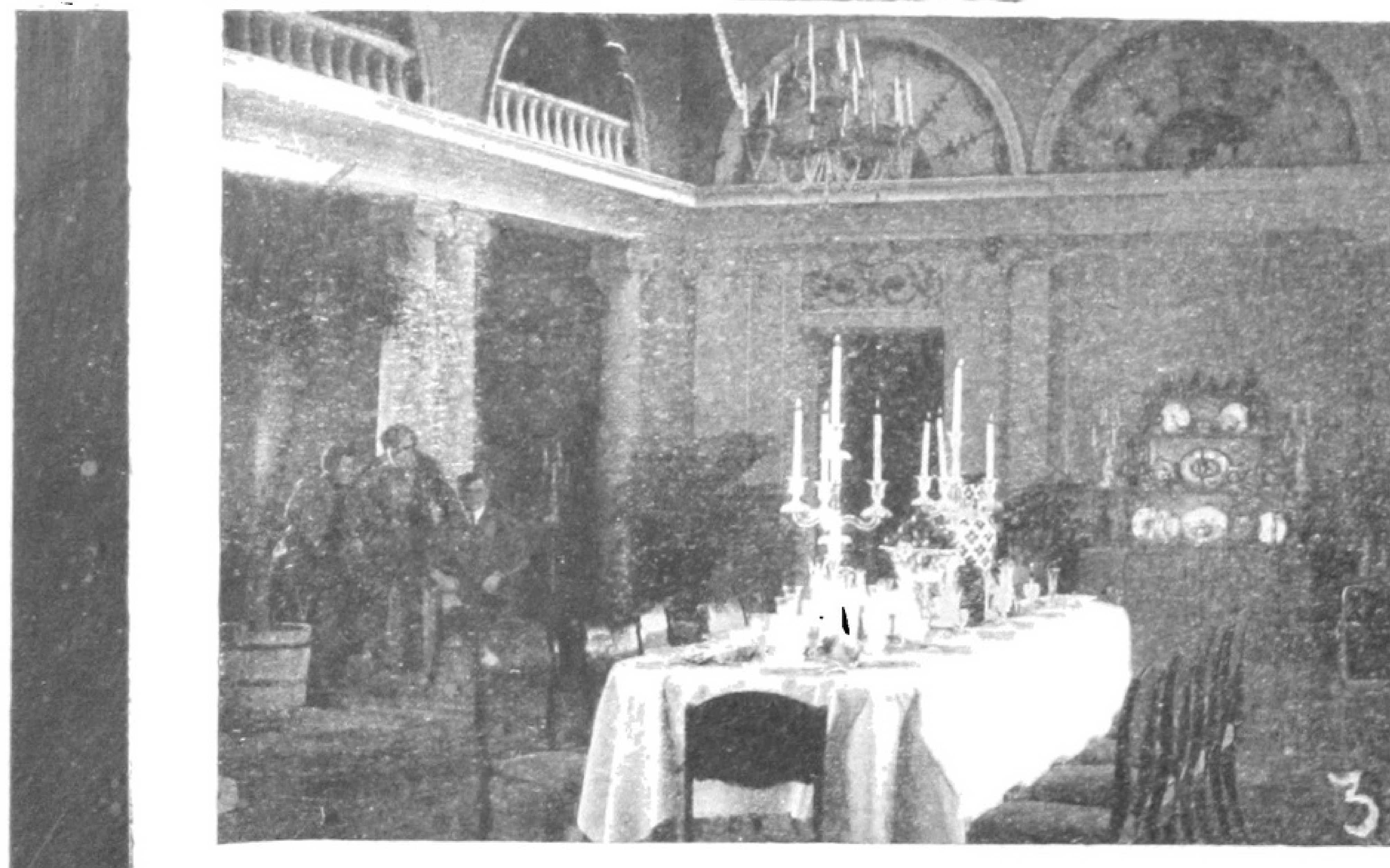
# Як робився фільм „Тарас Шевченко“

На підставі того досвіду, що його набуто, коли організовувалися та переводилися підготовчі й знимальні праці до фільму «Тарас Шевченко», можна багато чого навчитися.

Під час праці до картини «Тарас Шевченко» цілком ясно виявилося, що в нашій справі єдиний і головний фактор успіху—це завчасно й точно підготувати зйомки.







*Як робився фільм „Тарас Шевченко“—1. Головний павільйон Одеської кіно-фабрики, де знималося більшість павільйонних сцен фільму. 2. Реквізит, зроблений для ставлення цього фільму робітниками Одеської фабрики. 3. Павільйон готовий, щоб знімати. Стоять редактор ВУФКУ М. Семенко, артист Бучма та проф. В. Кричевський*

Тут з'ясувалося, що у тому разі, коли все підготовлено—то можна сміло сказати, що зйомку зроблено на 99%, бо цілком вірно зазначають деякі фаховці, кажучи, що картину фактично знимається стільки часу, скільки її демонструється на екрані.

Як-же провадилася ця дійсно складна постановка, що потрібувала, з одного боку, історичної правди, з другого—художньої витриманости, додержуючи всіх найменших відтінків у реквізиті, меблі, костюмах того часу, коли жив і помер великий поет?

Починаючи від розірваних чобіт, широких штанів і чумацького возу, і кінчаючи витонченим сурдутом, фраком і ландо того часу—все це треба було пошити й виготовити з матеріялів і матерій за малюнками того часу.

І тому ми вирішили збудувати план наших праць так, щоб підчас праці експедиції в одній місцевости, ми одночасно з цим підготували все, що потрібно для дальшої експедиції, розраховуючи кожний день.

Підготувавши в майстернях фабрики все, що було потрібне для першої експедиції, яка виїхала на Кавказ, ми зараз же після від'їзду експедиції розпочали готувати все потрібне для праці на Київщині, щоб після кавказьких зйомок експедиція мала змогу почати знимати сільські сцени. Було реставровано потрібні будинки, пошито костюми, виготовлено вози то-що.

Поки провадилася праця на селі, готувалися костюми, реквізит, меблі, і підшукувався типаж до відповідальних зйомок в самому Київі та околицях, де треба було зняти сцени приїзду, арешту, похорону і могилу Шевченка.

Це завдяки тому, що все було завчасно підготовано, було виконано з точністю до одного дня, і праця експедиції закінчилася навіть на один день раніше, ніж було розраховано.

Експедиція виїхала до Ленінграду 26/VIII—25 р., де, не зважаючи на негоду й инші, незалежні від нас перешкоди, все зняла, що було намічено в плані.

З Ленінграду експедиція виїхала до Москви, де поділилася на дві групи. Одна залишилася в Москві, щоб підготувати знимання, друга виїхала до Нижнього, де також мали відбутися де-які зйомки.

В Москві з'йомки не відбулися, бо не було відповідного освітлення для нічних сцен.

Цю з'йомку було перенесено до Одеси, де на територіі фабрики збудували вхід і бокові стіни церкви Василія Блаженного.

На фабриці-ж тим часом йшла праця у двох напрямках. Готувалася мебля, реквізит і костюми до майбутніх з'йомок, і одночасно з цим треба було повести працю инших груп таким чином, щоб мати змогу безупинно провадити роботу що до павільйонних з'йомок по картині „Тарас Шевченко“, не перешкоджаючи їм.

Всі павільйонні з'йомки, за винятком дрібниць, була закінчено до 15/III. З цього часу провадився монтаж і часом дознималися деталі.

На 15 квітня з'йомку було остаточно закінчено.

Таким чином праця над фільмом «Тарас Шевченко» йшла за точно розробленим планом, що не так-то легко здійснити за наших умов.

Коли ми візьмемо до уваги, що взимку довелося посилати ще одну експедицію до Ленінграду, щоб зняти історичні кімнати Зимнього Палацу і сцени балу Дворянського зібрання, і що поруч зі зниманням великого сценарія, знимався фільм „Життя Тараса Шевченка“ для дітей (який не входив до плану)—то побачимо, що фабрика проробила величезну працю.

Групі режисера Чардиніна довелося тяжко й багато працювати, щоб зробити цей величезний фільм про могутнього поета трудящих України. І фільм цей зроблено.

Гарбер

# Чи корисні виробничі фільми?

Цікавість до виробничих фільмів, що малюють процес виробництва з моменту, як одержано сировину й аж до випуску готового фабрикату, зростає з кожним днем. В єднанню міста з селом видання художньо-виробничих фільмів безсумнівно мусить відограти величезну ролю й буде найкращим і незамінним фактором виробничої освіти та, разом з тим, торговельно-промислової реклами.

Демонстрування селянам картин про життя промислового міста, досконалих засобів виробництва, виготування продукції для села, завдання радустанов на селі—це все, бузумовно, користуватиметься успіхом.

Демонстрування-ж в місті досягнень Радвлади на селі, роботи кооперації, седьбудів, - зміцнить єднання робітників з селянами. В капіталістичних країнах виготування виробничих картин досить вже поширено.

Разом з «універсальними» фірмами, що вироблюють так звані культур-фільми—існують великі фірми, що готують виключно виробничі фільми.

В Німеччині фірми «Індустрі-фільм», і «Фахфільм» зайняті виключно виданням та прокатом виробничих та технічних фільмів.

«Індустрі-фільм» випустив біля тисячі фільмів, зроблених на замовлення фабрик та синдикатів.

В СРСР виробництво зазначених фільмів починає поширюватися після революції. Але виконувалися замовлення тоді неуважно й несеріозно. Знимали фільми недосвідчені оператори, не запрошували до участи в зниманні відповідних знавців даного виробництва, звертали головну увагу лише на де-яку зовнішність: фасади будівель, юрби робітників і т. д., а майже зовсім не звертали увагу на деталі виробництва, що мають для таких фільмів величезне значіння.

Наслідком такого відношення з боку кіноустанов і було те, що ці виробничі фільми нічого не давали ні замовцям, ні глядачеві.

ВУФКУ зважило на значіння й на цікавість до виробничих картин, взявши для цього готування їх кращих кіно-робітників. Фабрики збудовано як найкраще,—з Німеччини приїхали робітники-спеціялісти з фабрики «Уфа», і це дає можливість виконувати усякі замовлення підприємств, організацій, заводів за сценарієм, що його затверджено відповідними установами.

Витрати на таку картину не більші за витрати на рекламу, що зараз існує на практиці, а виробничі картини, які продемонстровано у кіно-театрах та клубах (з особливими конспектами) й які переходять у власність замовців, мають безсумнівне значіння для нього-ж, бо це є жива історія виробництва, бо це є наочний показчик переведеної праці, її, нарешті, безсумнівний рекламний матер'ял, якого завше можна використати.

Гадаю, що нам не треба запевняти в користі виробничих картин.

Не доводиться багато балакати про потребу демонстрування по наших кіно-театрах виробничих картин, що малювали-б роботу заводів усієї України.

Досвід постійної промислової виставки ВРНГ говорить за те, що виробничі картини матимуть успіх. Президія ВРНГ, правління трестів мусять щось вирішити у цій справі.

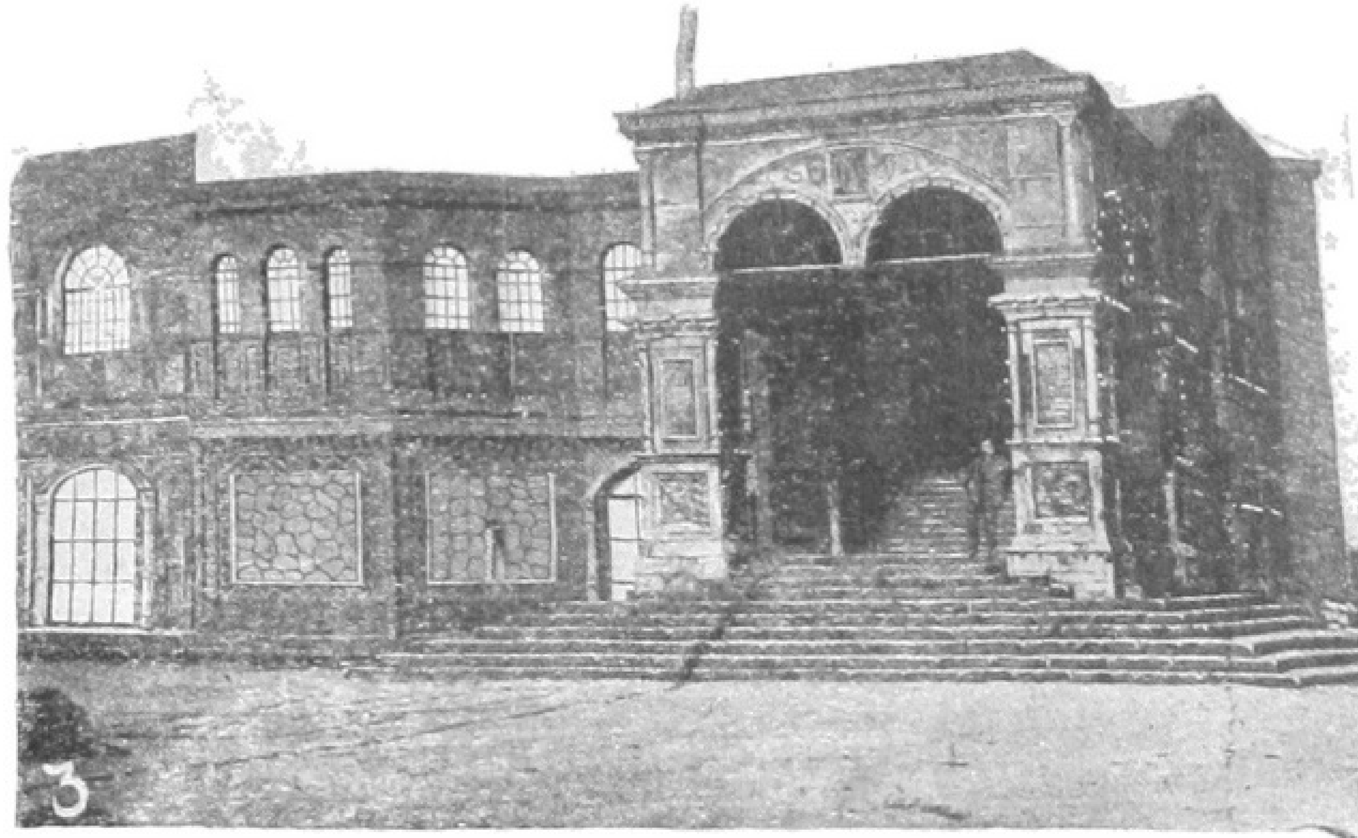
Господарники-ж на периферії самі вже зрозуміють значіння таких картин і зроблять належний висновок.

*І. Могилевський*







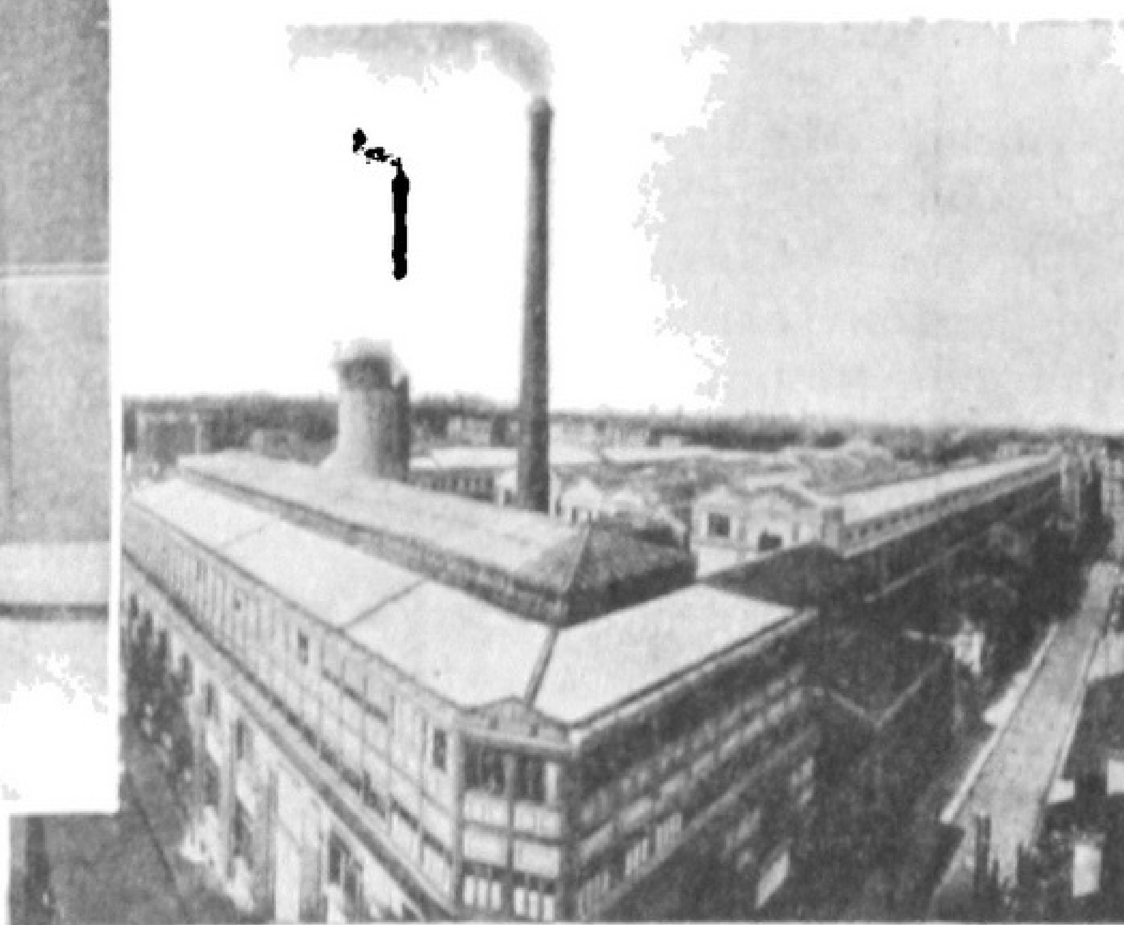


*1. Режисер П. І. Чардинін та артист А. Бучма в ролі Тараса. 2. На територі фабрики збудували село Тарасових часів. Знимають. 3. На фабриці збудовано фасад та передні мури Московської церкви Василя Блаженного. 4. В Малахітовому залі Зимнього Палацу знимають сцени балу в Дворянському Зібранню. Біля знимального апарату стоять оператор Завелев, замісник директора Одеської фабрики Гарбер, редактор ВУФКУ М. Семенко та проф. В. Кричевський*

# Кінематографічна Франція

Франція батьківщина кінематографічного виробництва загалом, плівки й апаратури зокрема після кількох років занепаду знову посіла першорядне місце в Европі. Париж є зараз центральним европейським пунктом не лише, як представник французької кіно-промисловости, але й як центр розповсюдження американських фільмів по всьому світі, крім Далекого Сходу й Австралії. Як не чудно, але в Паризьких філіях американських фірм фільми продаються на всі країни дешевше, ніж в самій Америці. Але чудно це лише на перший погляд: місцеві філії американських фірм створено, головним чином, задля конкуренції з европейською кінематографією й часто, щоби досягти успіху, вони мають великі збитки. Крім цього їм доводиться зважати на все більш помітні переваги французького виробництва над пересічним стандартним американським фільмом.





Фабрика кіно-плівки бр. Пате у Франції. Загальний вигляд фабрики та один з кварталів її

Французькі фабрики бр. Пате, що виробляють плівку, з'являються не лише наймогутнішими у Европі, але й найкраще збудованими та устаткованими останніми винаходами і вдосконаленнями. Плівка, що її виробляють ці заводи, якістю своєю займає друге місце після плівки американської марки «Кодак Манчестер». Коштує ця плівка зараз найдешевше.

Французьку кінематографію можемо й ми широко використати задля наукової й агітаційної мети. Тут маємо кілька типів проекційних апаратів, спеціяльно пристосованих для таких шкіл і сіл, що не мають електрики.

Насамперед, звичайно, треба зазначити на усім відомий апарат «Кок». Конструкцією зовсім нескладний, портативний і досить тривкий, цей апарат є цілком закінчений кінематографічний пост, завжди готовий до демонстрування.

Трохи більш складний, але-ж більш сильний апарат з власним джерелом світла—є переносний апарат «Пате» П. А. Е. Його можна використати в кожному шкільному й клубному помешканні, без жадного пожежного риску можна вживати всякої плівки, бо цей апарат працює холодним світлом і пристосований до універсальної плівки.

Але найкращим з цього типу апаратів треба, звичайно, визнати нещодавно виданий фірмою «Пате» «Ерека».

Цей апарат має вдосконалення, завдяки якому він може працювати не лише з лампочкою, але й з вугіллям, а тому може цілком заміняти професійний, проекційний апарат для невеличких театральних помешкань.

На особливе замовлення ВУФКУ фірма «Пате Нор» випустила пересувний проекційний пост професійного зразку з власною електричною станцією, досить міцною для того, щоб не лише проектувати, але й для того, щоб давати світло на кілька десятків електричних ламп. Цю станцію на 3 кінських сили, що з практичного боку дуже гарно збудована, можна використати по наших українських селах, як звичайний двигун у всякій галузі сільського господарства, заміняючи живу силу.

Чудесні апарати виготовлюють також французькі фірми «Еклер», а особливо «Дебрі».

В такий спосіб Франція може для кінематографії України дати досить багато, як в розумінню апаратури, так і розумінню різних пристосовань та матеріялів для розвитку й поширення української революційної кінематографії.

*А. Семик*

*Париж*

# Стан німецького кіно

## Імпорт та експорт плівки

За останні три місяці минулого року в Німеччину було ввезено 211.900 метрів плівки, що порівнюючи з цима-ж місяцями 1924 р., складає підвищення на 114.883 метри, або на 120 відсотків.

Вивезено було за цей час 11.612.800 метрів плівки, тоб-то на 2.921.814 метрів, або на 20% менш. СРСР по ввозу німецької плівки стоїть на третьому місці після Італії та Японії. В СРСР за цей час було вивезено 1.213.100 метрів плівки, замісць 252.721 у 1924 р.

Ввезли в Німеччину 1.266.900 метрів фільмів, замісць 1.226.402 1924 р. На першому місці за відчитний час стояла Франція, потім Північно-Американські Сполучені Штати. З СРСР було ввезено до Німеччини 46.500 метрів, в той час, коли в попередньому році за той саме час нічого не було ввезено.

Вивезено було з Німеччини 4.308.200 метрів фільмів, тоб-то на 55.582 метрів більш, ніж в минулому році.

## Німецьке виробництво занепадає

У січні німецька цензура пропроцензувала 176.754 метри З них 68% були фільми для розваги і 32% наукових та короткометражних. З усієї цієї кількости фільмів на німецьке виробництво припадає 54%, що по довжині складає 44% загального метражу. За відчитний місяць на 16 німецьких фільмів для розваги припадає 39 чужоземних, в той час, коли у грудні було співвідношення 24:26, а в листопаді 27:30. В такий спосіб, на німецьке виробництво у січні припадає 29%, тоді як у грудні—48%, а в листопаді—47%.

Подивлючись на работу по ательє, і там спостерігаємо помітне скорочення; з 750 робочих днів у січні (кількість ательє, помножена на кількість робочих днів) берлінські ательє були заняті лише протягом 407. Цей факт занепаду виробництва помітно відбивається на усій німецькій кіно-промисловості.

# ЗА КОРДОНОМ

## Сьогодні

Дух і вдача народу відбивається у розвазі, що її він вибирає. Але картина, що ми її одержуємо, спостерігаючи, як одвідує нарід Німеччини кіно-театри, за цим принципом виходить помилковою: це нарід, що його не можна любити, бо він бездумно дозволяє себе обдурювати, що його не можна ненавидіти, бо його обдурено, і що його не можна жалувати, бо він не був досить дурний, щоб не помітити шахрайства.

Повне туги, шукає око навкруги, де-ж сходить сонце справжньої людскости. Чи це СРСР, чи це там, у гигантській боротьбі, зійде сонце перемоги?

«Хто зневіриться у силах трудящого люду своєї країни, той нещасна людина»,—кажуть так.

Спробуймо подивитися, чи підставна ця туга.

Найвищим законом сучасної буржуазної держави є публічний «спокій і порядок». Їм повинно все підлягати, а перш од усього фільм—засіб для розваги «темної маси».

Треба багато відваги і витривалости, щоб провести у фільмі ворожі ідеї, на злість фортеці капіталу та його законам.

Крім поодиноких радянських фільмів, що їх показують лишень в дуже небагатьох театрах, тепер з'явився другий пролетарський фільм Німеччини. Перший: «Ковалі»,—прокатували також в СРСР; тут він здобув велику кількість робітничих кіно. Другий—«Вільний нарід» іде тим же шляхом, тільки тут перепони тяжчі, бо він показує мозаїку політичних і господарських злиднів. Цензура його дуже звузила і порізала. Все-ж таки, він іде, як одверта ознака пролетарського руху Німеччини.

В розкішних кіно, куди ходять тільки багачі та їхні кола, не терплять такого фільму. Але вони мають також свої «пролетарські» картини. Огидно-ж і їм дивитися завжди на чудові спочивальні смокінгового панства. На послугу таким глядачам прийшли «ціллефільми», а потім «сіммель-фільми», що показують нужденне життя «другого Берліну», підсоложене берлінським юмором, з брутально брехливою дією, з фактами, викрученими навиворіт.

Ця продукція зовсім до смаку вищих класів. Тут показують нужду і злидні, що існує без жадної вини власників, які страждають від глибокого співчуття—до самих бідних, що вже привикли до такого мізерного життя... І нарешті показують панству їхню-ж готовність до допомоги, їхню любов до справедливости!

Цей фільм був добрим, добрим гешефтом. Також і в робітничих кіно.

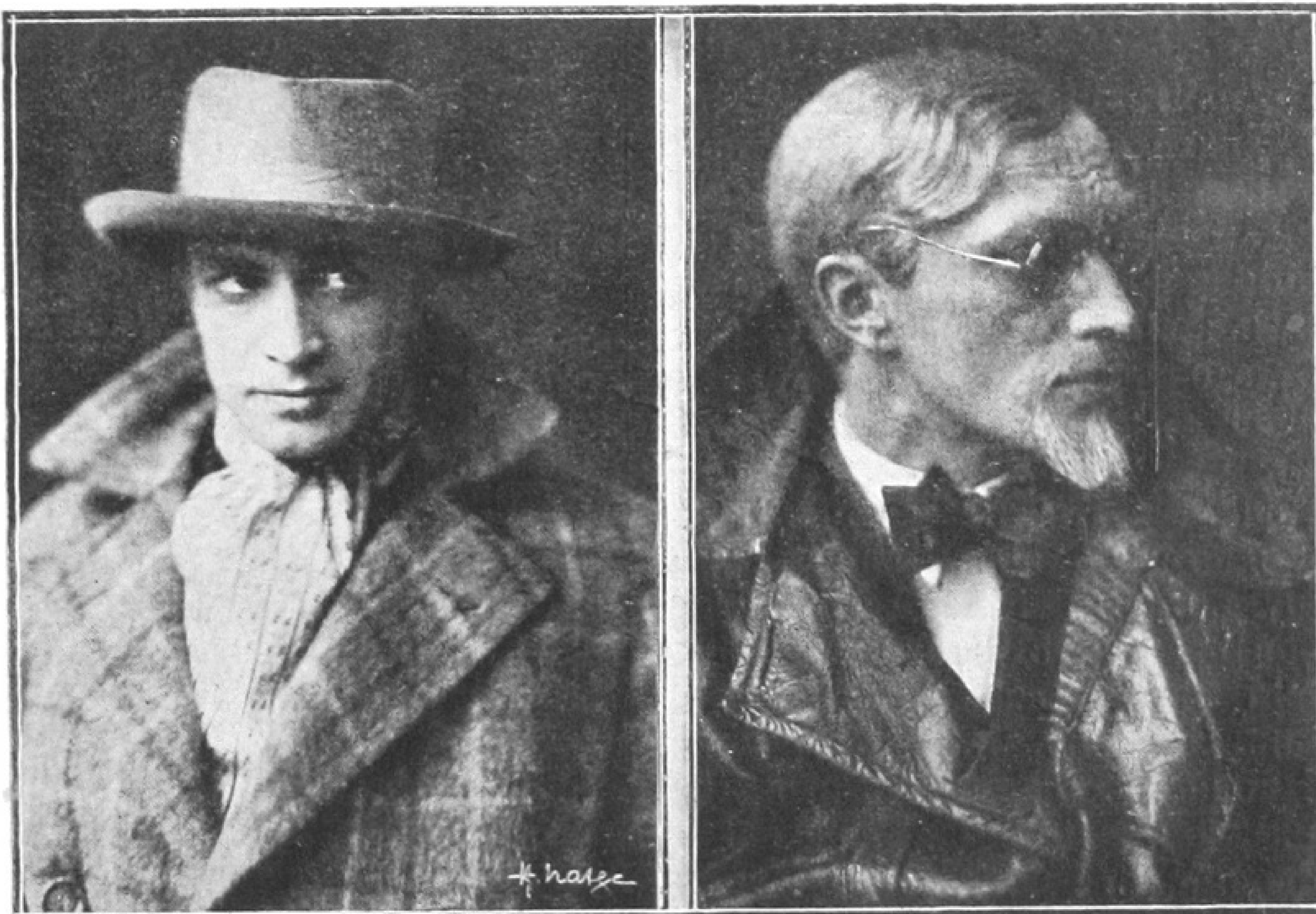
Тепер освічений Берлін має кожного місяця «робітничий» фільм, і панство чудесно забавляється. В цих найновіших продукціях завжди ганебно глузують бідністю народа. В робітничих кіно приймають це майже без протесту. Пролетаре, тебе обдурено! Та він вже починає розуміти це.

Найновіший фільм цього роду показує, наприклад, таку сцену: господарська криза — власник фабрики закладає свою віллу, щоб виплатити робітникам заборговану заробітню платню, і т. и.

І це в країні, де число безробітних перевищує мільйони, де працюючі робітники мають найнищу платню на світовому ринку робочої сили, і де роботодавці гадають скоротити платню ще на 50%.

Але й цей фільм не викликає в робітничих кіно обурених і могутніх протестів.

Це дуже зле, але існує ще щось гірше: організація верхушок вільних профспілок у «Форвертсі», центральному органі зрадницької партії Німеччини, закликає своїх членів ходити на цей фільм. Ганебний вчинок шахрая!



*Відомий німецький актор Конрад Фейдт грає в новому фільмі «Уфа» «Брати Шелленберг» одразу дві ролі: старшого й молодшого брата. На нашому малюнкові—Конрад Фейдт в двох своїх ролях*

Другою категорією, що користає з великої симпатії, є воєнні фільми. На кожній вулиці Берліну існує тепер принаймні одно кіно, що грає «Перлину полка» Цей фільм змальовує пруське салдатське життя минулих днів, його муштру—«що ушляхетнює людей»,—і його грубости. З них сміються і тішаться, як з дотепів. Беззмістовніша халтура, і... найкращий гешефт.

Таких продукцій монархістичних возвеличень існує без числа; власники театрів шукають цей крам і найбільше за нього платять, бо він приносить їм найбільший прибуток: завжди розпродано місця.

Третій рід прокатних фільмів — це сенсаційні речі. Між ними перше місце посідають «еротичні». Заголовком у різних варіянтах намагаються спекулювати на похотливости публіки. Гешефт, гешефт. Це гасло—байдуже якими засобами його осягнути.

В одному палаці, що без зарозумілости може носити це ім'я,—в його темно-червоних килимах без шуму глибоко поринає нога, м'ягкі фотелі з любов'ю приймають відвідувача, а море світла падає вниз промінням, з куполу, що здається безмежним—у цьому палаці збираються на кожний з трьох щоденних сеансів одягнена зі звичайною елегантністю юрба найнеприємніших представників людського суспільства. Тут дається зовсім своєрідний сенсаційний фільм: «Таємниця одної душі». Мова йде про психоаналіз д-ра Фройда. Чоловік голиться. Жінка просить його одрізати кілька волосків з її вуха. Він це робить. В той-же мент з сусіднього будинку чути страшний крик. З переляку він ранить свою жінку. В другому будинкові замордовано жінку—ножем. Чоловіка з цього дня переслідують галюцинації. Несвідомо, глухо як примара, але все більш владно це тягне його до убивства власної жінки. Він не може торкнутися ножиком, щоб його одночасно не почало мучити це бажання убити. Свідома сила повстає в цьому. У жасі він тікає зі свого помешкання. Іде лікуватись. Галюцинації переходять з підсвідомости до ясного пізнання, до свідомости, і його вилікувано.

У своїм технічному виконанні фільм досконалий. Сюжет дії змальовано ясно, хоч і не легко зрозуміло для нашої тяжкодумної маси. Кінець—щасливе родинне життя.

Але публіка? Той, хто дивиться на цей фільм і розважається ним, дивиться в болото. Все, чого торкаються ці чоловіки, стає в їх руках брудом, особливо ці жінки.

Вони конаються усі в найтемніших годинах свого минулого і, розуміється, знаходять психопатичні порочні спадки, що вони їх шукали. Вони підозрівали це, але ще не знали. Фільм тільки навчив їх цього. І в цьому є світове значіння фільму, його завдання—для них. Він дав їм імпульс для солодкого жаху, що пронизує їх тіла. Він буде обгрунтованням і пробаченням для їх ухилів, збочень, що без них їхнє життя було-б нудним до смерти.

Другий сенсаційний фільм з Італії:—«Останні дні Помпеї». Втрете, або вчетверте відважились спекулянти на цю коштовну матерію. Коли цей фільм в окремих сценах вийшов кращим од свого попередника, то все-ж таки він лишається далеко позаду від того, що по сьогоднішньому розумінню називають добрим в технічному відношенні. Гряд з палаючого каміння імітовано феєрверком, що падає на рівномірному віддаленню і рівномірної величини—як буває з феєрверком. Тонкі балки й дубини падають з мармурових палаців, а мармурові колони валяться легко, як танцюристки, додолу. Масові сцени, що між них трапляються удалі картини, вжито двічі, і навіть чотирі раза, що дуже шкодить якосній оцінці фільму. Особиста гра не має нічого з краси спокою і грації людських рухів старовини. Теж гешефт.

Так розважається люд в Берліні у кіно.

Де-ж дійсні мистецькі твори в кінематографії? Де те, що захоплювало-б і зворушувало-б серця глядачів? Невже-ж буржуазія, що пишається і має право пишатися своєю віковою культурою, колись багатою і буйною, тепер, доживаючи віку свого, не може більш нічого створити? Так, це так. Скрізь лише гешефт, гендлі і спекуляція. Це подобається їм. Ну що-ж, хай!

*Берлін* — *Мартин Бернер*



*Останніми часами в Німеччині в перший шерег режисерів висувається молодий талановитий режисер Лупу Пік. Він щойно закінчив ставити оригінальний фільм «Скрипак з Флоренції». Окрім того, що Лупу Пік талановитий режисер, він ще й добрий актор. Тут його знято в ролі останнього берлінського візника з фільму тієї-ж назви*

# Лист з Німеччини

Пишучи сьогодні про економічний стан німецької кіно-промисловости, доводиться називати свою кореспонденцію: «Варіяції на тему». Тема-ж – то тяжка криза німецької кіно-продукції. Звичайна річ зараз—це щотижневі банкрутства фірм, конкурси, в найкращому разі—мораторії. Ніхто не знає, що з ним буде взавтра.

У попереднім листі я дав нарис загального становища й сполученої з ним кризи німецької кіноіндустрії. Тепер мені хочеться змалювати становище німецьких кінематографів, що помимо чимраз більшого зовнішнього успіху, як от будування нових розкішних кіно-театрів, блискучий випуск фільмів, дорогий дивертисмент, також переживають тяжку кризу.



*Америка висуває все нові й нові кадри «кіно-красунь», «кіно-зірок». Дороті Макейль-нова така кіно-зірка, що протягом недовгого часу здобула собі великої популярности в Америці Вона зараз наймодніша улюблениця публіки американських кіно-театрів*

Минули ті часи, коли до періоду інфляції німецьке населення заповнювало кіно-театри, силкуючись здобути за свої що-хвилі знецінювані гроші, хоч яку-небудь розвагу. Неділя, субота, чи просто день серед тижня—власник театру майже не відчував ніякої різниці між ними. Після стабілізації марки цей приплив значно убув.

Ясно, що все це не стосується до великих кінопалаців, театрів першого екрану в західній частині Берліну. Ці театри не дають власникам великих прибутків, навпаки часто доводиться на них доспачати своїх. Вони правлять лише за те вікно, крізь яке кіно-фабрикант викидає на ринок свій товар—ринок, що дає йому прибуток—то театри в провінції, або театри в околицях Берліну. Публіка, що переповнює ці театри соціяльно: дрібна буржуазія й чиновництво, робітники. Їхнє економічне становище тепер не високе. Доводиться обмежувати себе й скорочувати видатки. Ходять до кіно отже не що-дня, а тільки в вільні від роботи дні, та й то більше після 1-го числа, коли власники сплачують заробіток. Власники театрів у Німеччині кажуть, що тепер у будні театри частенько порожні. У суботу-ж, а надто в неділю, приплив глядачів буває все-ж таки такий, що розпродаються всі місця. Отже власник театру всіх мусить уживати заходів, щоб не упустити цієї публіки й покрити свої витрати. У зв'язку з цим можна спостерегти парадоксальну, як на перший погляд, річ: за останніх літ кризи число місць по кіно-театрах у Німеччині збільшилось, число-ж кіно-театрів зменшилося.

Та це збільшення числа тягне за собою нові витрати. Починається конкуренція за те, щоби притягти споживача до себе. Випускається картина з чимраз більшою розкішшю, збільшуются оркестри, поліпшується дивертисмент. За взірець у цій справі стає знову та-ж Америка.

Та сліпе наслідування Америці в цій справі було-б помилкою. Поглянувши на статистичні дані що-до числа театрів у Німеччині і в Америці, побачимо, що передумови праці цілком неоднакові. Німецьке місто з населенням 150.000 мешканців має пересічно від 3 до 5 кінематографів, коли-ж таке саме американське місто має їх щось 25. Цілком ясно, що в місті з 25 кіно-театрами конкуренція куди завзятіша, ніж у місті з п'ятьма. А розкішний випуск картини, вся неймовірна реклама є тільки висновок з цієї загостреної конкуренції. З цієї боротьби переможцем виходить великий кіно-театр, що може витратити більше грошей на рекламу, ніж маленький. Поглянувши на число німецьких кіно-театрів у провінціяльних містах, побачимо, що 14 міст з населенням від 100—150 тисяч мають від 3—9 театрів кожне. В Америці-ж часом буває, що міста з населенням у 50.000 мешканців мають коло 10 кіно-театрів, на 1.000 місць кожний.

З цього вже видно, наскільки неоднакові передумови для успішного ведення театру в Америці і в Німеччині. Наколи-б у Німеччині не так тяжив над власниками театрів податковий прес, вона раєм була-б для власника театру,—така легка й приємна була-б його робота.

Та податки тяжать над кіно-театрами в Німеччині. Отже навіть за слушної доби року власник театру

ледве-ледве може настільки зміцнити своє становище, щоб витримати літні місяці. Коли торік становище театрів улітку було зовсім критичне, то на це літо можна сподіватися справжньої катостроф у кінотеатральній справі в Німеччині.

Це, безумовно, торкнеться так само великих театрів, першоекранних театрів, за які я казав вище. Мало який з цих великих театрів останніми місяцями дав значний прибуток, бо не тільки податки, а й конкуренція сусідів висмоктують з нього всі соки. Не легко собі уявити, до чого призведе неймовірна розкішність дивертисменту, на яких, звичаєм, надолужують, ставлячи фільми середньої якости. Один з берлінських критиків, рецензуючи прем'єру слабого фільма, висловився так: «в дивертисменті йшов фільм такий-то». Справді, не тільки невдалі фільми, але й бойовики тепер бувають додатком до дивертисменту в театрах берлінського Бродвея. За останньої прем'єри у найбільшому театрі Берліну «Уфа-Паласт ам Зоо», дивертисмент у стилі американських оглядів з числом виконавців понад 50 душ, забрав $^2/_3$ часу всього сеансу. Театр вміщає 3000 душ. Звичаєм, в ньому фільми міняються що два тижні. Який-би не був приплив публіки, цей театр не може дати прибутку, бо, не зважаючи вже на податки, витрати на артистів, на оркестр (числом у 75 душ, більший ніж берлінський філармонічний оркестр), з'їдять усякий прибуток.

Те, що в великому маштабі згубно для театрів-палаців, те в маленькому масштабові обтяжує театри околишні й провінціяльні.

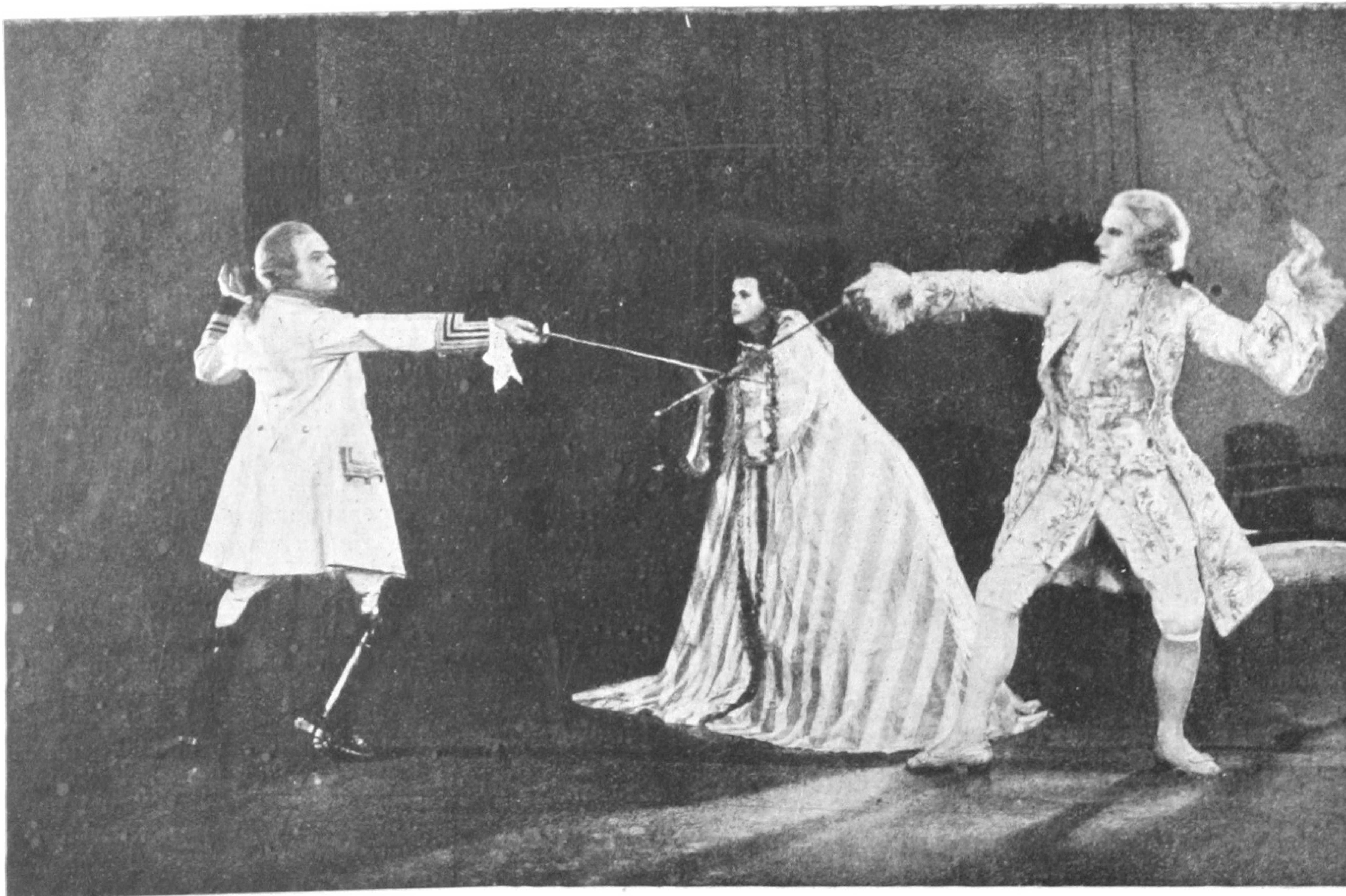
Ми бачимо отже, що кон'юнктуру театральної кіносправи в Німеччині ні в якім разі не можна визнати за нормальну. В першу чергу, ясна річ,—терплять прокатчики.

У бухгалтерських книгах хоч великих, хоч маленьких контор, можна спостерігти ту-ж невтішну картину. Те, на чому раніше будувалось прокатне щастя, регулярні прибутки, «жива копійка»—давно минулося. Векселі, що їх доводиться переписувати, чеки, помічені майбутнім числом, листи з проханням відстрочки,—це зараз головне касове майно прокатних контор. Та не тільки це гальмує прокатне діло. Насамперед треба одзначити, що ринок переповнений фільмами. Справа в тім, що коли торік запроваджено контингент на чужоземні фільми, то право на їх придбання надавали прокатчикові цензуровані німецькі фільми не тільки 1925 року (рік, коли заведено контингент), а й німецькі фільми 1924 року. Отже прокатчик міг придбати у два рази більше чужоземних фільмів, ніж була фактична потреба.

Отже уживатиметься тепер усіх зусиль, щоб оздоровити німецький прокат, причому, очевидно, вимагатиметься уплати за фільми вперед. Прокатчики, що останніми часами одмежувались від власників театрів, а ці останні, що часто виступали проти прокатчиків, неначе зрозуміли, що їхня сила в обопільній допомозі, що порятунок німецької кінематографії—в їхній спільній роботі, і цей висновок можна вважати за єдиний показчик того, що творчі сили німецької кінематографії шукають виходу зі скрутного, майже безнадійного становища.

Тим часом сторонній спостерігач констатує, що німецька кінематографія перебуває в дуже тяжкому економічному стані, що вихід з нього поки-що ще й не позначився.

*Берлін* *Спектатор*



*Кадр з нового німецького фільму «Рожевий кавалер», що ставлений за оперою сучасного композитора Рихарда Штравса. Музика цієї опери йде як супровід протягом демонстрування цілого фільму. Рихард Штравс сам керував оркестрою під час першої демонстрації «Рожевого кавалера» в Берліні*

# „Ревю“ й кіно на Заході

Все швидче розвивається кіно, все ширші шари населення воно захоплює. Воно сягає в усі глухі куточки світу. Воно показує західному обивателеві, що не знав раніше нічого, крім свого обмеженого життя, і спечену сонцем Африку, і холодну північ, і биття пульса великого міста, і первісне життя дикуна в Новій Зеландії.

На Заході кіно все зменшує те коло населення, що цікавиться театром і відвідує його. Мінливі картини, що мерехтять перед очима в здивованого глядача, не тільки дають йому легку розвагу—вони ще й виховують його око, привчають його до зорового сприймання, висувають на перший план в заміну культури слова—культуру ока.

Не без впливу кіно все більш зростає на Заході реакція проти психологічної та побутової драми. Під його впливом з'явився новий тип театральних видовищ—«ревю».

Так само, як і кіно, ревю дає низку мінливих картин, так само, як і кіно, воно хоче показати ввесь світ. Екзотика, незвичайне, фантастичне, є такою самою невіддільною якістю ревю, як і західного кіно.

Бажаючи дати виключно зорове видовище, ревю дає низку картин, що змінюються без усякого з'язку, як в калейдескопі.

Театр і кіно впливають одно на одне: театр під впливом кіно дає свою найменшу дитину—ревю, по дитячому наївну й примітивну, що нагадує колись дуже розповсюджені кіноферії. Кіно переймає дідівську мудрість театру і в останніх видатних західних картинах вводить театральні мотиви, використовуючи драматичний і літературний матеріял. Кіно притягає найширші маси західного міського населення, мало менше притягає й ревю. В кожній столиці їх десятки, а кожне ревю вміщує тисячі глядачів. Не даремно-ж західні кінопромисловці так стурбовані цією конкуренцією.

Багатобарвність одягів і декорацій, різноманітність змісту отих невеличких п'єсок і сцен, що з них складено програм одного ревю—це все приваблює глядача. Безумовно, не малу ролю відограє і добра порція еротичного перцю, що ним щедро подібні видовиська пересипано, Десяток, а то й сотня жінок, що на них часто-густо нічого, окрім панчішок та прозорих покривал, немає, вихиляючись, виходять на сцену, демонструючи свої дебелі литки. Публіка задоволена, вона регоче, і слина котиться з масних уст. Для них це пікантна й гостра розвага після «трудового» дня по кафе й ресторанах чи то Берліну, чи то Парижу, чи то будь якого міста Заходу.

Кіно не ловить гав. «Ага, вам таке до вподоби? Будь ласка»... і на екрані з'являються ті самі дебелі литки, що їх так звик бачити смокінговий добродій по десятках ревю. Відбувається, так-би мовити, дифузія засобів. Кіно запозичає багато чого в ревю, та навпаки. Аби до вподоби, аби регоготали й платили гроші за це—таке гасло й буржуазного ревю й західнього кіно

Ревю доповнює кіно. Воно надає всіх барв веселки одноманітній сірій кіно-картині, втілює його пласкі відбитки, і задовольняє глядачеве прагнення всього незвичайного, нового, що його збудило кіно.

Повне зорове видовище—ідейно беззмістовне—ревю найбільш сприяє розвиткові декоративности постановок і в цьому відношенні найбільше стикається з кіно-декоративною справою.

Ціла низка кіно-фільмів ставиться з такою-ж декоративною розкішшю, як і ревю. Тож не випадково багато німецьких кіно-декораторів—Лен, Пельціг та инші—працюють також і для ревю.

Темп дії—єдина вісь, що з'єднує всі розрізнені картини ревю. До цього темпу привчило ревю кіно.

Сірість не шкодить кіно бути найбільш реальним мистецтвом, отже й ревю хоче такої-ж реальности, і вводить цілі сцени, де цілком правдоподібно показано вуличну метушню автомобілів у великому місті, рух світової реклями по дахах будинків, і метушню населення.

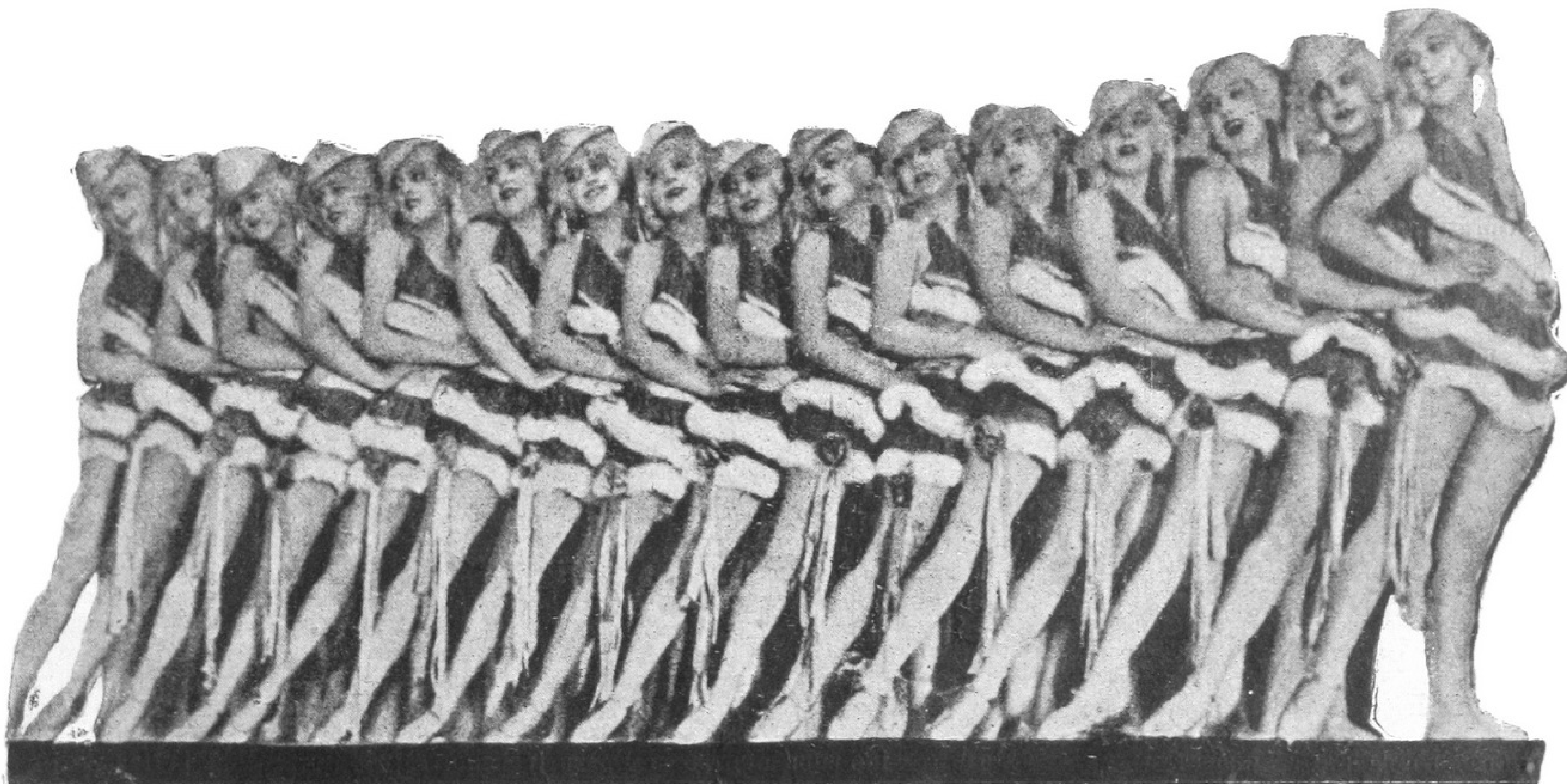
Кіно помітило зорову принадність ревю. Великі кінотеатри вводять перед демонстрацією картин щось подібне до малих ревю. Вони приковують до себе око глядача своєю барвистістю, і потім він без утоми дивиться одноманітно сіру кіно-картину. Джаз-банд і музика ревю також часто слугують і для музичної ілюстрації в кіно.

Загальні формальні особливості ревю, як видовища, заповнюються ще крім того певним класовим змістом: еротикою, поверховою екзотикою й фантастикою. Сама беззмістовність ревю відбиває собою розпад буржуазного Заходу. Потворне життя західного міста ревю відбиває гостро і у вірному дзеркалі. Ревю, яко характерний відбиток життя великого західного міста, дає багатий матеріял для західних кіно-картин, що малюють побут верхніх шарів західного громадянства. Тепер на заході з'явився великий почит на так званий «milieu-фільм», фільм, що відбиває сучасний міський побут. Еротика ревю наскрізь просякає ці картини, і в цьому відношенні вплив ревю на західні кіно є виразно реакційним і виявляє занепад.

Але-ж ревю дає глядачеві не тільки еротику. Природнє й законне бажання побачити незвичайне й невідоме, могутня людська цікавість також служить магнітом, що тягне до ревю. Ревю навчає кіно робити свої картини цікавими, воно дає західному кіно людський матеріял і сприяє розвиткові декоративної сторони картин. Око—найцікавіший з наших органів, і ревю вчить, як його використовувати.

Звичайно, що «ревю» є витвір буржуазного пересичення і тому говорити про будь-яку особливу користь його, крім розваги, не доводиться.

*А. Бах*



*Одна зі сцен Берлінського ревю. Кільканадцять жінок, вихиляючись, виходять на сцену...*

# Хроніка закордонного кіно

## Фальшивий герой



*Гаррі Піль в ролі цигана з свого нового фільму „Циган“*

Це кілька слів про Гаррі Піля. Гаррі Піль—це наочний приклад того, чого в кіно не мусить бути сьогодні. Це—сума усього фальшивого, претензеційного, незугарного, що можна бачити на екрані. І дуже можливо, що саме через це ми довго не могли створити гарний авантурний радянський фільм... Зіпсували собі смак.

Гаррі Піль хотів нас впевнити, що він є справжній трюкист—американець, перекопував нас, прикладаючи усю силу свою й завзяття. І лише тоді, коли ми побачили Гарольд Лойда, Мільтон Сильса та инших справжніх трюкових акторів—лише тоді ми зрозуміли, що ввесь час милувалися з фальшивого діяманту, нахабною підробкою під американця з печаткою «зроблено в Німеччині»...

У всіх «гаррініпістих» фільмах, під різними підливами, подавали завше те саме: страшні злочинці, в їхніх лапах невинна жертва, і він—завше гоноровитий, гордий, як п'ятикопійчаний Мефістофель—Гаррі Піль.

Зауважте: він ніколи не зветься по ролі инакше, як Гаррі Піль. Любить рекламу!

Трафарет цих фільмів зрозумілий: Піль своЇ фільми не ставить, а пече, як млинці, причім млинці гливкі й несмачні.

Йому це не важко: він сам і сценарист, і режисер, і актор, а коли-б вмів, то був-би й за оператора.

Як режисер і сценарист Гаррі Піль—як на долоні: уся інтрига й уся постановка зводяться до того, щоб найкраще виділити героя.

Найулюбленіша міміка його—густо нафарбована ліва брова, іронично піднесена вгору.

Єдиний козир його, що приваблює,—велика фізична моторність. Але усі ці складні його трюки такі недотепні, недоцільні, що гинуть марно.

«Коханець публіки»—фальшивий коханець. Геть його!

*І. Трауб*

### Перший великий кольоровий фільм

Дуглас Фербенкс вклав багато коштів у кольорову кінематографію, в наслідок чого зараз він закінчує кольоровий фільм «Чорний Пират». Незабаром цей фільм демонструватиметься в Нью-Йорці та Лондоні.

### Хто найкращий кіно-артист у світі?

В кінці 1925 р. американський фільмовий журнал «Motion Picture News» розіслав 55 кращим фільмовим критикам анкету: який фільм за минулий рік найкращий, який режисер та артист найкращі в цьому році.

З поданих анкет виявилося, що найкращий фільм—«Весела вдова», виробництва Metro Goldwyn. Кращими режисерами визнано: Еріха Сьорстрема, Кина Видера Сесіль де Міля і Грифітса. Поміж артистів перше місце займає Лон Шаней,—його визнано за найкращого виконавця характерних ролів, потім німецький артист Янінгс.

### Лія де Путті збанкротувала

Відома німецька кіно-артистка Лія де Путті, що нещодавно намагалася смерть собі заподіяти—втікла до Америки. Втеча була викликана боргами, що їх мала артистка.

### Контингент у Англії

В Англії повстало питання що-до введення контингента задля ввозу закордонних картин: за проектом на 1926/27 р. гадають встановити: на 1 метр англійського фільму 7 метрів закордонного.

### Стереоскопічне кіно

Лондонський «Daily Express» повідомляє, що два винахідники: англієць Спорі та шведський інженір Дусон Бергрем, що працювали над винаходом стереоскопічного кіно протягом 10 років—кінчили свою роботу. На цей винахід витрачено 4 мільйони карбованців. Нещодавно у Чикаго з величезним успіхом відбувся громадський прогляд цього нового винаходу. Стереоскопічне кіно, що дає рельєфні малюнки, могло-б внести надзвичайний переворот у кіно, коли-б на шляху його практичного здійснення не повстало-б питання що-до екрану. Для стереоскопічного кіно треба мати колосальний екран, а для цього довелось-би перебудовувати кіно-театри.

—

У Сполучених Штатах кіно-квитки звільнено від податку. Цей новий закон дає змогу театровласникам покласти в кишеню ще 33 мільйони доларів.

### Найбільше у світі кіно

Кращим кіно-театром у світі вважається зараз Чикагський «Uptoun Theatre» що належить концернові «Ферст Нешональ».

Фоіє цього театру має завдовшки 100 метрів. Площу, що її займає театр—15.000 кв. метрів. Головний вхід колосального розміру. Заввишки він у 8 етажів нормального будинку. Це кіно справляє враження хмарочоса.

### Кіно в Бразилії

Молоде кіно-виробництво в Бразилії швидко розвивається. Зараз там є щось біля 20 кіно-фірм, що випустили біля 700 картин.

### Кіно в Мехиці

Кіно прокладає скрізь по всьому світові свій тріюмфальний шлях. Поміж країн, що до них вводять фільми, є також і Мехика, що досі майже ще не має картин власного виробу.

Цікаво зазначити швидке зростання ввозу кіно-стрічки у Мехику. У 1924 р. ввезли 1.185.886 метрів, в 1925—1.616.975, тоб-то за один рік ввоз збільшився на 40%.

Америка стоїть на першому місці поміж країн, що їх фільми ввозять до Мехики—усього 90%, потім Німеччина—6%, решту 4% поділили поміж себе Франція, Італія та Іспанія.

Замісць збитків, що їх має Мехика через ввоз чужоземних картин, введено великі митні податки—25 доларів за кіло ввезеної кіно-стрічки.

### І кіно не допоможе

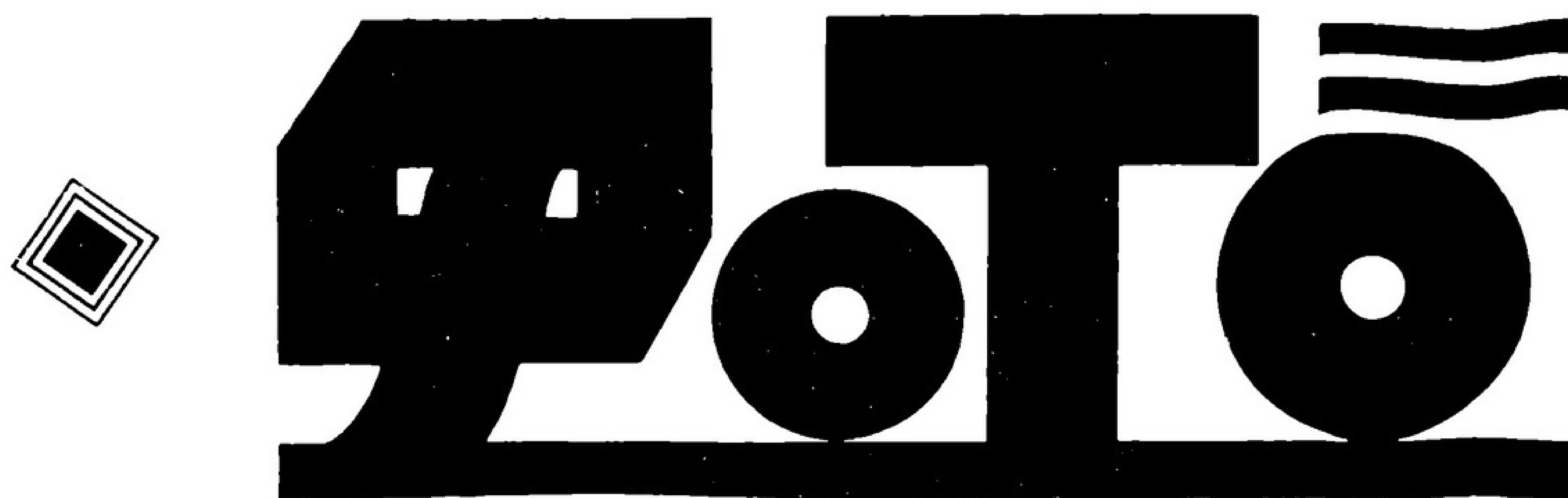
Ліга націй випускає фільм, призначений для пропагування поміж широких мас европейського населення ідей «миротворчої» діяльности Ліги Націй.

—

Німецькі газети повідомляють про те, що в Києві будують кіно-фабрику.

### Питання в Німецькому райхстазі з приводу радянських фільмів

Німецька права партія «дейтшнаціоналів» піднесла питання що-до демонстрування картин радянського виробництва: «Його заклик» і «Палац та фортеця». Дейтшнаціонали вимагають заборонити демонстрування цих картин.




Кіно

# Бромо-олійний процес (бромойль)

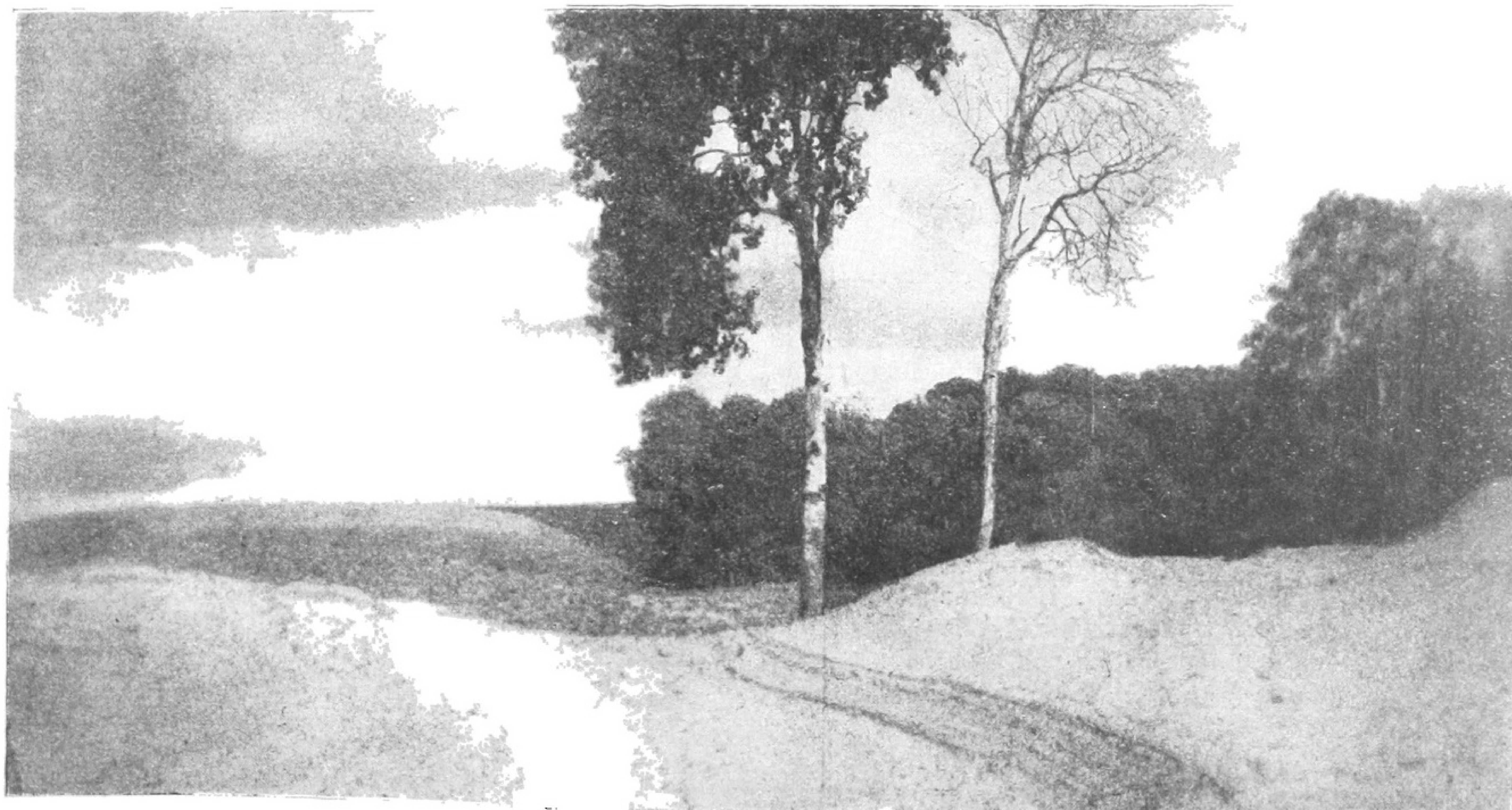
*(Продовження)*

Раніш, ніж говорити про те, як накладають фарби, розглянемо питання що до фарб та матеріялів, потрібних в бромойлю, і як можна обійтись без замовлень за-кордоном, матеріялами власного виробництва.

Фарби. В бромойлю придатні звичайні літографічні фарби, дрібно протерті, по змозі густі — консистенції тіста. Такі фарби можна дістати в кожній крамниці типографських приладдів. Яскравих колірів, а також різних колірових відтінків, ми не радимо.

Досить кілька основних фарб: чорну, червону, синю, жовту й руду. Змішуючи ці фарби, можемо зробити усі потрібні відтінки. Для того, щоб консистенцію порідшати, вживають олифу, так звану середню, по змозі доброї якости, прозору. Фарби та олифу треба купувати в невеликій кількости, бо витрачаються вони в невеликій мірі: для броймоля 24 × 30 см досить фарби з невеличку квасолину завбільшки. Зберігати фарби треба в маленьких бляшаних коробках з гарно припасованими покришками. Такі коробки можна дістати там, де й фарби.

Пензлі. Найбільшим тормазом у розвиткові бромойля в СРСР було те, що досі ще тримається думка, ніби для бромойлю годяться лише особливі (борсукові) косі пензлі, які закордоном досить дорого коштують, від 3 до 8 карб. штука, а в СРСР їх не можна дістати за вдвічі більшу ціну. Це пензлі дійсно гарні, але все-ж таки мають де-які хиби, і головне те, що вони швидко псуються, коли перебувають в невмілих руках. Оце тепер за-кордоном робили спроби замінити ці пензлі тривкішими, з свиної щітини і щетинні пензлі не лише дешевшими придалися, але й значно кращими, ніж старі дорогі пензлі. В бромойлю потрібні круглі пензлі зі злегка зрізаним кінцем, діяметром від 2 до 6 с/м. Тонших не треба, бо вироблення деталів робиться кінцем товстого пензля. Косо зрізаних пензлів поки що у нас в продажу немає, тому треба купити гарний товстий пензель з м'ягкої свиної щітини, розміром, як вище ми зазначили, і обробити його в такий спосіб: біля самого держала щітину двічі обмотати й перев'язати м'ягкім міцним дротом: цим досягається те, що щітина не вилазитиме підчас праці і не брудитиме малюнка. Потім пензель кладуть у рідкий розчин каруку, зіавлюють його так, щоби щітина добре злипшися й



*Фотографія зроблена способом роботи К. Бермана*

дають сохнути. Коли карук затвердіє на пензлю, тоді обережно гострим ножем зрізують навкося один кінець пензля (досить, щоби один бік щітини був на 6—8 м.м. коротший за другий). Після цього клаптиком скляного паперу вирівнюють косий зріз, намочують пензель у теплій воді, витирають, і пензель готовий до роботи. Такий пензель коштує од 75 коп. до $1^1/_2$—2 карб., і зовсім придатний до роботи. В разі з пензеля, навіть після вирівнювання, будуть стирчати по зрізу окремі волоски, тоді, як що волосків таких мало, їх можна зрізати ножицями, а коли їх багато, тоді треба розпікти в пічці шматок заліза і потім обережно торкнутися ним цих волосків: одразу-ж ці *волоски обгорять і зріз після цього буде бездоганний.*

*Рельєф та накладання фарб. Маємо вибілений бромовий віддрук з продубленим пропорційно до кількости срібла желатиновим шаром, при чім найбільш міцно дубілися густі тіні, а найменш—* світлі місця, з доточним зберіганням цього співвідношення дубіння до тонової шкали початкового бромового відбитку. Чим менш желатин продублено, тим більш він здатний всмоктувати воду—набрякати, чим більш він продублений— тим це набрякування менше. Тому, коли ми, висушивши желатин, почнемо накладати фарби, тоді натурально, що ті місця, де води буде менш (більш продублені), будуть більш набирати олійної фарби, а ті, де води більш,—будуть набирати її менш. Найбільш набрякнулі місця зовсім не приймативуть фарби, так-би мовити, «відштовхуватимуть» її. В цьому й полягає більше або менше приймання фарби емульсією, відповідне до початкового бромистого відбитка.

Коли розмочити у воді кімнатної температури сухий вибілений відбиток, а потім зняти з нього зайву воду промокальним або фільтровальним папером, або чистою ганчірочкою, тоді, розглядаючи відбиток, помітно буде невеликий опуклий рельєф, при чому його тим більш буде помітно, чим контрасніш був початковий бромовий віддрук, або чим тепліша була вода, що в ній розмочували відбиток. Найбільш блискучими, опуклими будуть світлі тони, далі,—менш опуклими будуть середні тони, а тіні будуть здаватися западинами, позбавленими усякого блиску.

Яскравість цього рельєфу, з одного боку, і густота фарби, з другого, являються фактами величезного значіння тому, що їх співвідношення визначають характер роботи. Їх властивости та співвідношення можна так формулювати:

Вибілений і добре висушений відбиток розмочують протягом 20—30 хвилин у воді кімнатної температури 14—16° Ц. При чому треба стежити, щоб весь відбиток був рівномірно покритий водою й не було повітряних бульбашок на його шарові. Після цього відбиток переносять у ванну з водою темп. 18—20° Ц. на 5 хвилин, щоби дати шарові змоги більш набрякнути. Треба звернути увагу на те, щоб температура води в ванні була рівномірною, тоб-то треба добре розмішати воду підчас додавання теплої до холодної. Розмішувати треба до того, як відбиток буде перенесено. Після розмочування відбиток виймають з води, воді дають стікати і, поклавши відбиток догори емульсією на дзеркальне шкло (розміром трохи більше за відбиток), накладають на нього промокательний або фільтровальний папір, або чисту ганчірку, доки на ньому не зникнуть усі лишки води. Папір та ганчірочки мусять бути рівними, і їх треба прикладати сухими місцями, бо инакше до шару пристануть шматочки ворси, що потім пофарбуються й зіпсують малюнок. Коли на паперовому шарі зістануться водяні краплі, то вони дадуть підчас накладання фарби білі плями. Ось чому треба стежити, щоби на шклі близько відбитків не було водяних крапель, що потім могли-б бути перенесені пензлем на відбиток. На відбиток, приготовлений в такий спосіб, можна накладати фарби.

Беруть краплинку фарби і шпатлем, а коли його немає, то звичайним ножем, розтирають її на шматочку *шкла—для цього годиться старий негатив;* збоку од фарби на тому-ж шклі кладемо краплю олифи задля *розмішування,* на випадок, коли це треба буде зробити. Взявши пензель вище середини його держала, треба кілька разів постукати косим зрізом пензля по розтертій фарбі, а потім для того, щоби фарба рівномірно розподілилася по зрізові, постукати по чистому місцю на тому-ж шклі. Повторивши цю операцію кілька разів—ми на цьому місці матимемо пляму з тонкого шару фарби, й його назвемо «запасною плямою», бо надалі будемо брати фарбу на відбиток, постукуючи саме по цій плямі, а не по розтертій фарбі. Одразу після розтертої фарби переходити на відбиток не можна; тому, коли на запасній плямі фарби не стане, тоді треба знову в такий само спосіб зробити «запасну пляму». Коли фарба гарно розподілиться по зрізові, пензель накладають гострим кутом, тоб-то більш довгою стороною щітини догори, на верхній, лівий кут відбитку в такий спосіб, щоб зріз цілком торкнувся папера. При чім, пензель злегка придушують так, щоби волоски трохи розійшлися, потім однімають його од шару (досить одпустити пензель, і волоски, розправившися, сами піднімуть його догори). На папері лишиться слаба колірова пляма. Відступивши трохи нижче, повторюють теж саме і так само накладають пляму за плямою, і доходять до нижнього кінця відбитка. Потім знову зверху, в такий саме спосіб, накладають другий рядок плям, потім третій й т. д... поки весь відбиток не покриється слабим шаром фарби. Коли уся фарба з пензля зійде— а це стане помітним тому, що відбиток перестане сприймати фарбу, тоді ним кілька раз постукують по коліровій запасній плямі, і продовжують покривати відбиток. Ми матимемо слабий, з трохи помітним малюнком, пофарбований відбиток. Тепер, легкими рухами, постукуючи пензлем, розбивають фарбу на відбиткові, або в тому-ж порядкові, в якому накладали її, або концентричними кругами, або виробляючи спочатку найважливіші місця відбитка. Чим довше працювати пензлем, тим ясніш виступатиме малюнок і робитиметься меншим спочатку велике зерно фарби.

Для цього розбивання вже не треба набирати фарби знову з запасної плями, треба обходитися тією, що вже нанесена на відбиток. Щоб його зміцнити, знову набирають фарби з запасної плями, й наносять її легким постукуванням на ті місця малюнку, що їх треба зміцнити. Якщо фарба погано сприймається, або малюнок все ще надто слабий, тоді треба взяти рідшої фарби.

*К. Бергман*

*(Далі буде)*

Видає ВУФКУ

«Київ-Друк» 1-ша фото-літо-друк. № 978—3.000
Київськ. Окрліт № 17804

Відповід. редактор: Б. ЛІФШИЦ
Редакційна Колегія { ЛОГІНОВ, М. ХРИСТОВИЙ

# ПЕРЕДПЛАТА НА ЖУРНАЛ „КІНО“ ЩО ЙОГО ВИДАЄ ВСЕУКРАЇНСЬКЕ ФОТО-КІНО УПРАВЛІННЯ













| | |
|---|---|
| НА 3 МІСЯЦІ . . . . . . . . . | — 90 коп. |
| НА 6 МІСЯЦІВ . . . . . . . . | 1 крб. 50 коп. |
| НА ОДИН РІК . . . . . . . . . | 3 крб. |

Передплату приймається по Обласних відділах ВУФКУ та в Центральному Правлінні ВУФКУ:
Харків, Майдан Рози Люксембург 12. ВУФКУ.
Київ, вул. Воровського 29, Обласний відділ ВУФКУ.
Одеса Обласний відділ ВУФКУ.
Катеринослав, Обласний відділ ВУФКУ.
Артемівськ, Обласний відділ ВУФКУ.

**ЦІНА №ЖУР. 30 КОП**